Ф. И. ШМИТ

ПРЕДМЕТ И ГРАНИЦЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



ЛЕНИНГРАД
1928

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Ф. И. ШМИТ

ПРЕДМЕТ И ГРАНИЦЫ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Второе, значительно расширенное, издание

«ACADEMIA»
ЛЕНИНГРАД
1928

Печатается по распоряжению Президиума Комитета Социологического Изучения Искусств

Председатель Комитета *Я. А. Назаренко*

8-го июля 1928 г.

Ленинградский Областлит № 15170. Зак. № 1945 Тираж 2100 экз.
Тип. „ПЕЧАТНЯ“ Ленинград, Прачешный, 6. Тел. 1-25-06.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Осенью 1927 вышло первое издание настоящей книжки. Она была напечатана как материал для предполагавшегося международного съезда искусствоведов-социологов. Съезд этот не состоялся и, повидимому, не скоро состоится. Книжка же разошлась, и спрос на нее продолжается. Не связанный более рамками доклада, я ее несколько перестилизовал; главное же — я к ней добавил две главы: о „Принципах классификации исторических фактов“ и о „Построении исторического процесса.“ В таком виде книжка становится полным введением к систематическому изложению истории искусства, над которым я работаю втечение вот уже полутора десятка лет, и которое может быть доведено до конца и напечатано, разумеется, лишь при условии тщательной предварительной проверки основных его принципов.

Ленинград
27 мая 1928 г.

§ 1. Рабочее определение искусства

Материал, которым распоряжается искусствовед,—произведения искусства. Каковы существенные признаки, отличающие произведения искусства от произведений всех прочих видов человеческой деятельности?

Прежде всего—два отрицательных признака. Во первых, произведения искусства не объединяются никакими общими материальными или техническими признаками: это—либо особым образом оформленные предметы из всевозможных материалов, обработанных всевозможными техническими приемами, либо комбинации членораздельных или нечленораздельных звуков, издаваемых при помощи или без помощи инструментов, либо комплексы телодвижений. Во вторых, художественная обработка вещественных предметов не имеет в виду повышения их практической полезности, так же, как издаваемые голосом или при помощи инструментов звуки не преследуют непосредственно-практических целей (например, сигнальных), а художественные телодвижения

не расцениваются как производительный труд, как бы велика ни была затрачиваемая на них физическая энергия.

Несмотря, однако, на полную материально-техническую разнородность произведений искусства, они, несомненно, в каком то отношении существенно однородны и чрезвычайно близки друг к другу: историки хорошо знают, что отдельные, сейчас нами различаемые очень четко, искусства (т. е. живопись, ваяние, зодчество, музыка, словесность, танец, драма) лишь на сравнительно очень поздних и высоких ступенях художественного развития обособляются из состава первоначально-единого „синкретического“ (=„срослого“) искусства, и наиболее чуткие художники и в будущем предвидят такой же художественный синкретизм, только, разумеется, высшего порядка, и даже осуществляют его, не только в формах театрального зрелища, в котором участвуют или, во всяком случае, могут участвовать художники всех специальностей, но и в виде цветового аккомпанемента к музыке, музыкального и драматического аккомпанемента к словесности и т. д. Фактическое единство искусства при материальной и технической разнородности его произведений не подлежит оспариванию.

Несмотря, далее, на практическую бесполезность произведений искусства, они для чего то крайне необходимы людям и в каком то отношении для людей представляют очень зна-

чительную ценность. Прямое наблюдение показывает, что без произведений искусства люди не живут, на какой бы низкой или высокой ступени материального благополучия или культурного развития они ни находились, чем бы ни занимались и при каких бы благоприятных или неблагоприятных условиях ни жили. Художник везде и всегда—и на низких уровнях культуры, и на высоких—более или менее щедро вознаграждается за свой, как будто, непроизводительный труд и более или менее высоко почитается. Если бы это было не так, искусство, как специальный род занятий, как профессия, вовсе не смогло бы выделиться из общей массы человеческой деятельности. Далее, как показывает все то же прямое наблюдение, общественная ценность художественных произведений обусловлена не чем нибудь вроде „красоты", или „нравственной возвышенности", или „эстетического наслаждения" и т. д.: произведения искусства могут быть радостными, унылыми, страшными, прелестными, отвратительными, возвышенными, смешными и какими угодно — привлекательными или отталкивающими; но они должны поражать воображение, быть эмоционально-действенными, общественно не безразличными; они, минимально, должны „нравиться" или „не нравиться".

Вместе с тем, ценность произведений искусства в высокой мере относительна, условна, субъективна: одно и то же произведение искус-

ства может одновременно очень высоко цениться в одной срёде и быть совершенно безразличным и непонятным для другого народа, очень часто—для другой общественной группировки того же самого народа; произведение искусства, имевшее величайший успех в такой то исторический момент, легко может утратить всякое обаяние уже через несколько лет и забыться, но может вновь воскреснуть и стать очень популярным через много веков у совершенно другого общественного коллектива.

Все это—повсюдные и всегдашние существенные свойства произведений искусства, с которыми надо внимательно считаться при выработке научного искусствоведческого метода исследования.

Как объяснить существенное единство и с к у с с т в а при полной материально-технической разнородности п р о и з в е д е н и й искусства? Явно, только тем, что для определения сущности искусства безразлично, какие именно группы мышц работают над осуществлением художественного произведения, и какие при этом употребляются материалы и инструменты; безразлично, далее, и то, какие мозговые центры (зрительный, слуховой или еще какой нибудь иной) непосредственно руководят работою мышечных комплексов. Единство искусства может быть обусловлено только единством стимулов, приводящих в движение мозговые центры, разные в зависимости от разных индиви-

дуальных способностей художников. Эмоциональная действенность, являющаяся непременным специфическим признаком всех произведений искусства, дает достаточно точное указание на природу этих стимулов „творчества“: эмоции—сильные или слабые, исключительные или обыденные, яркие или неопределенные, „возвышенные“ или „низменные“—наполняют всю жизнь человека. Они то и порождают ту особую деятельность, которую мы называем искусством, воздействуя на те или другие мозговые центры (у каждого человека на те, которые у него наиболее развиты), вызывая в сознании соответствующие каждому данному случаю (каждой данной эмоции) клубки накопленных за предшествующую жизнь образов, и, таким образом, приводят в движение активно-моторный аппарат.

Чтобы понять механизм художественного творчества, нужно его понять диалектически, в процессе его возникновения. У человека— с каждою высшею ступенью развития все больше—в рефлекс между внешним раздражением и моторною реакциею вклинивается некоторая внутримозговая деятельность, которая либо парализует реакцию, либо усиливает ее и, во всяком случае, ее направляет (за исключением, конечно, непроизвольных и автоматических действий). Эта деятельность заключается в том, что раздражение периферического органа восприятия, переданное в мозг, не непосредственно

воздействует в определенном смысле на двигательный аппарат, а производит в мозгу охватывающее большие или меньшие его участки общее возбуждение („иррадиация“) и доходит до центров, управляющих мускульными сокращениями, лишь по каким то особо подготовленным предшествующими аналогичными раздражениями путям, испытывая ослабляющее или усиливающее и, во всяком случае, направляющее влияние проходимых клеток. У психологов общее возбуждение называется „эмоциею“ (которая, следовательно, характеризует „внутреннее“ отношение каждого данного субъекта к тому, что в нем или вокруг него совершается), а пути прохождения „тока“ от мозгового воспринимающего центра до центра моторно-активного называются ассоциациями, те же следы пережитых раздражений, которые воздействуют на силу и направление „тока“, называются образами.

Всем этим объясняется ценность той деятельности, которую мы называем искусством, и которая заключается в выявлении образов, из потенциальности „подсознания“ вызванных эмоциею в пределы сознания и, вместе с тем, конечно, и к моторной действенности. Опять надо присмотреться к тому, как эта деятельность нарождалась и развивалась, чтобы правильно ее оценить. Использование личного опыта (а не только унаследованного опыта, „инстинкта“) дает живому существу громадные

шансы на успех в борьбе за существование. И совершенно естественно, что из общей массы обусловленных все более сложными рефлексами движений со временем должны выделиться такие, которые уже не преследуют непосредственно утилитарных целей, т. е. не вызваны моторными нуждами каждого данного момента, а вызваны потребностью в расширении и прояснении самого запаса жизненного опыта, в проверке образов и комплексов образов, в уточнении соответствующих данным образам эмоций, в упражнении моторных способностей (в „выработке техники“). Из того, что выше было сказано об усложнении механизма рефлекса вследствие введения в него элемента условности, должно быть ясно, что эмоции, образы и движения находятся между собой в тесной и неразрывной связи: в этом смысле прав был Джемс, когда он настаивал на том, что всякая эмоция есть не причина, а результат ее физических проявлений. Опыт показывает, что эмоции, не проявляемые во вне соответствующими ей движениями или недостаточно проявляемые, не могут развиться, смутно осознаются и быстро проходят или становятся мучительными для лица, их испытывающего; образы, остающиеся без точно соответствующих им выявлений действиями, не достигают полной ясности; наконец, движения без работы образного мышления, остаются непроизвольными или автомати-

ческими. Художественная деятельность, не преследуя никаких непосредственно утилитарных целей, является, следовательно, высоко-полезною и совершенно необходимою для каждого человека, так как расширяет количественно и улучшает качественно мир его эмоций и образов. Именно этим обусловлено громадное педагогическое значение искусства.

Но ценность искусства не ограничена пределами каждой данной личности. Вернее: когда мы говорим об искусстве, мы обыкновенно имеем в виду вовсе не ту пользу, которую из него извлекает для внутреннего своего обогащения сам художник, а ту, которую из его творчества извлекают и другие люди. У разных людей эмоции по разному сильны, по разному ясны; и образы, вызываемые эмоциями, у разных людей по разному многочисленны, по разному ярки, по разному соответствуют „действительности" (данной в восприятиях), по разному связаны ассоциациями. Однако, все люди заинтересованы в том, чтобы как можно полнее и лучше вооружиться личным опытом для борьбы за существование. Ясно, что менее способные постараются использовать в этих целях более способных, т. е. тех, кого мы называем художниками, производя за них действия чисто-утилитарные и заимствуя у них готовые художественные формулы, результат переработки восприятий в образы и приноровления образов к выражению определенных эмоций.

Другими словами, художник в обществе есть поставщик той Apperceptionsmasse, которая всякому нужна для того, чтобы разбираться в непрерывно поступающих восприятиях, но которую построить самому из пестрой совокупности восприятий на известном уровне усложнения общественной жизни не каждому по силам; художник, кроме того, есть поставщик наиболее приспособленных к данному уровню развития общества средств общения и организации общественного сотрудничества, которые затем становятся „разменною монетою" в житейском обиходе не-художников.

Сказанным достаточно объясняется характер художественных ценностей: продукты художественного творчества только тогда могут быть использованы тем обществом, среди которого живет художник, и которое он обслуживает, если художник говорит именно то, что хотели бы сказать (но не могут) не-художники, и именно так, как они хотели бы это сказать и сказали бы сами, если бы сумели. Общественная ценность каждого данного произведения искусства зависит не от каких нибудь абсолютных величин — не от мастерства например, т. е. не от проявленной художником моторной ловкости, или его технических знаний и умений, и не от адэкватности исполнения замыслу, и не от яркости замысла (образов), и не от силы выраженных в художественном произведении эмоций. Все это тоже, ко-

нечно, имеет значение, но лишь при наличии основного условия: чтобы то, что дает художник, содержание его произведений, было действительно жизненно нужно тем людям, которые составляют данное общество, и чтобы воспринимающие (публика) были подготовлены, были достаточно развиты для восприятия и использования всего того, что дает художник.

Если и художник, и его публика[1] живут в одной и той же или в однородной материальной, культурной и общественной среде, если и у художника, и у его публики познавательные способности находятся примерно на одном и том же уровне развития, различаясь лишь степенью возбудимости и четкости работы, то у художника есть много шансов, что ярко выявленные в художественном произведении образы пробудят и прояснят соответствующие им, но смутные, мало осознанные, при всей их нужности, образы, потенциально имеющиеся уже и у публики, а охватившие его, художника, эмоции „заразят" через образы и публику, т. е. помогут публике осознать и остро испытать уже имеющиеся в данной общественной среде, но только требующие адэкватных средств выражения, эмоции. И наоборот: каков бы ни

---

[1] Я сознательно воздерживаюсь от безразличного употребления слова „класс", ибо дифференциация и искусства, и общественности начинается гораздо раньше четкого оформления классов.

был талант художника, и каково бы ни было его мастерство, если он переживает такие эмоции, которых не переживает его публика, и если его воображение питается такими впечатлениями, каких не получает его публика, и если те образы, в которые он перерабатывает впечатления, не по силам и не по потребностям его публике, — его произведения останутся мертворожденными, и их общественная ценность будет равна нулю, какова бы ни была их ценность с какой нибудь иной точки зрения. Что иные точки зрения возможны, а бывает—и обязательны для искусствоведа, об этом речь будет ниже.

Заметим тут же, что только благодаря такой именно природе искусства возможна научная история искусства, т. е. не простое собирательство художественных раритетов, ни для кого не характерных, кроме как для их авторов, а изучение, по произведениям творчества немногих избранных, развития эмоционально-образного мышления тех множеств, для которых эти произведения создавались.

Значит: искусство есть деятельность, оформляющая предметы, звуки, телодвижения сообразно с миром представлений (микрокосмом) художника, активированным его эмоциями,— обыкновенно с более или менее ясно осознанною целью сообщения этих представлений (и, через них, тех эмоций, которые их вызвали в сознании художника именно в данной ком-

бинации) другим людям. Против такого определения искусства приходится слышать возражения—полезно будет тут же на них ответить, прежде чем продвинуться далее.

1) „Искусствовед имеет дело не с искусством, а с произведениями—только с произведениями! — искусства. „Искусства - вообще“ — нет! Произведения искусства впечатляют публику на равных правах со всем прочим, что воспринимается человеком, на равных правах со всею природою. Не обработанная, не оформленная художником природа непосредственно производит на людей такое же впечатление, как и произведения искусства, т. е. угнетает, радует, устрашает и т. д., но, конечно, в гораздо более сильной степени, чем то бледное подражание природе, которое дает художник. Горный ландшафт и бурное море и необозримая даль степи и завывание ветра или букет цветов, подслушанное объяснение в любви и т. д.—сильнее картины, музыкальной симфонии, драматической сцены. Дело, значит, вовсе не в творчестве художника, а в эмоциональном эффекте, который получается одинаково и благодаря деятельности художника, и без всякого вмешательства художника, и теорию искусства следует строить на изучении вот этого эмоционального эффекта, на изучении того, что „вскрывается“ одинаково и в природе, и в художественных произведениях, а не на том, что „вскрывается“ это в иных случаях непосредственно природою,

а в иных опосредствованно—благодаря деятельности художника“.

Так рассуждали идеалисты XVIII в. и объявили теорию искусства частным случаем эстетики=учения о чувственном восприятии; так называемая нормативная эстетика предписывала художникам, что они должны выражать, и устанавливала рецепты, как надо „подражать природе“, чтобы добиться желаемых результатов. Однако, несмотря на полтораста лет усердных поисков, так и не удалось объективно обнаружить, что же „вскрывается“ в природе— „красота“ ли, или „бог“, „абсолют“, „добро“, или еще что нибудь другое. Ясно, что на „проявлениях“ потусторонних сущностей никакой науки об искусстве построить нельзя; ясно, что не метафизикой надо объяснять эмоциональное воздействие на человека ритмов и форм природы; ясно, наконец, что непосредственно природа воздействует на людей менее сильно, чем та же природа в художественном преломлении,—если бы эстетики были правы, то, при наличии „природы“, никакой надобности в искусстве вообще бы не ощущалось. В чем дело?

Эстетики исходят из того, что искусство подражает природе. Всякое ли искусство? Конечно, не всякое, ибо есть искусства, которые себе ставить подражание природе, как задачу, не могут: архитектура, например, или музыка, или танец; а кроме того, известно, что суще-

ствует, наряду с изобразительною живописью, и живопись „декоративная“, „орнаментальная“. Но ограничимся изобразительными искусствами, подражающими природе.

Коровница, хозяйствующая на альпийском лугу, не смотрит на него глазами Сегантини; рыбаку, попавшему в бурю, не до пения ветра в снастях и не до рефлексов света на гребнях волн; камергер, по компетентному заключению Кузьмы Пруткова, вообще редко наслаждается природой. Мало смотреть—надо видеть; мало слушать — надо слышать; видеть и слышать= осознавать, осмысливать, апперципировать. А для этого нужны или особые способности, те именно, какими обладает художник, или особо благоприятные условия и особая помощь; художник создает эти благоприятные условия, подает эту помощь. Ошибка эстетиков заключается в том, что они, представители прочно стабилизованного и обученного художниками класса, научились, не будучи профессиональными художниками, определенным образом эмоционально реагировать на ритмы, формы и явления природы, научились сами тому, что делает художник,—изолировать впечатляющие элементы в восприятиях от всего того, что мешает эмоциональному впечатлению, обобщать, упрощать, концентрировать внимание и т. д.; и что они эту свою личную способность признали общечеловеческою, а вкладываемое ими одинаково и в природу, и в произведения искусства

эмоциональное содержание признали объективным содержанием природы, которое затем назвали „красотою“, „абсолютом“ и иными терминами. Как ни груба и как ни очевидна для всякого материалистически мыслящего человека эта ошибка, она продолжает в каких то куцых „эстетских“ пережитках всплывать в рассуждениях об искусстве.

2) „Определение искусства, построенное на эмоциях, образах, действиях для произведения эмоционального впечатления на других, если оно даже и захватывает искусство, слишком широко, ибо оно не позволяет отличить искусство от не-искусства. Все люди всю жизнь только и делают, что оформляют и свою собственную наружность, и предметы своего ежедневного обихода в соответствии со своими вкусами, т. е. представлениями, издают членораздельные и нечленораздельные звуки, предназначенные специально для эмоционального воздействия на других людей, и производят действия (мимика, жесты) чисто общественного, а не производственного и утилитарного характера. Так неужели же все люди художники? и чем, в таком случае, художник вообще отличается от не-художников, искусство от не-искусства? А детские игры, да и игры взрослых? Разве искусство есть игра? В чем же спецификум искусства“?

Да откуда известно, что такой качественный спецификум, который бы позволил

строго отграничить житейски-бытовое эмоциональное общение и воздействие от „высокого“ искусства непереходимою гранью, должен быть? И как бы мы смогли объяснить понимание не-художниками художественного творчества и воздействие художественных произведений на мир эмоций не-художников, если бы мы такой качественный спецификум нашли? Конечно, совершенною ошибкою было бы утверждение, что искусство есть игра, особенно если игру отожествить с забавою; все искусство выведено из игры не может быть. Но почему нужно считать ошибочным утверждение, что и в игре следует видеть проявление искусства? Не только могучий, парящий в поднебесье орел есть птица, но и последний куренок; не только гений имеет право на название человека, но и посредственность и даже глупец; под общее понятие „религия“ одинаково подходят и первобытнейший фетишизм, и труднейшие тонкосплетения буддизма; и не только то должно называться „искусством“, что творят „великие мастера“, но и то, чем общаются самые обыкновенные обыватели, дети, дикари. Пора покончить с словесным фетишизмом и перестать закатывать глаза, когда произносится слово „Искусство“ (обязательно с прописного „И“!). И пора объединить „высокое“ искусство, нарочито творимое в известные эпохи художниками-профессионалами, со всем тем, что является, по необходимости, его питательною почвою,—с обиходными сред-

ствами эмоционального общения и воздействия маленьких людей и с играми животных или детей или дикарей.

Это не исключает возможности и, пожалуй, даже надобности определить спецификум, посредством которого мы могли бы выделить из общей массы средств обиходного общения некоторый особо-интересный вид искусства, искусство особо квалифицированное. Но это, явно, может быть спецификум только количественный, а не качественный. Человек искони живет и производит в обществе. Весь тот сложный комплекс явлений, который называется общественною жизнью, непрерывно меняется, непрерывно меняются взаимоотношения между людьми, участниками и носителями общественной жизни, и их отношение ко всему окружающему. А потому во всяком человеческом обществе существует постоянная и никогда не утолимая потребность все по новому осознавать свое отношение к среде („эмоции“), все по новому познавать эту среду („образы“), находить все новые средства выражения, которые бы соответствовали эмоциям и образам. Сознание не-художников не поспевает за развитием бытия, если развитие это идет сколько нибудь быстрым темпом. И вот тех людей, которые поспевают за жизнью или даже опережают ее, которые первые ясно высказывают то, что остальные, пока, лишь смутно „чувствуют“, первые учат смотреть на мир новыми глазами,

первые изобретают, первые пускают в ход новые и более совершенные приемы для выявления и новых эмоций, и новых образов, — вот этих людей мы квалифицируем как художников, а их специфическую деятельность называем искусством в узком значении этого термина.

3) „Ни художественное творчество, ни эмоциональное воздействие не могут быть рассматриваемы, как непременные признаки искусства: художник, если только он хорошо изучил приемы своего ремесла, может рассудочно-холодно, как решают математическую задачу, создавать прекрасные художественные произведения (Сальери!), и смешно, конечно, было бы говорить о художественном пыле и восторгах творчества мебельщика или горшечника или ткача, которые часто производят прекрасные вещи; художник-творец очень часто вовсе не предназначает продукты своего творчества для посторонних; произведения искусства иногда, хоть и предназначены для посторонних, остаются непонятыми или превратно понимаются, а пошлая подделка под искусство имеет шумный успех; наконец, наиболее сильных эмоциональных эффектов подчас достигают люди, отнюдь не предполагающие, что создают произведения искусства,—фининспектор, например, направляющий неисправному налогоплательщику нарочито краткую, сухую, бесстрастную повестку, в которой только имеются ссылки на наиболее

неприятные статьи закона, или судебный следователь, вызывающий кого либо в свою камеру, и т. д.“.

Все это—софизмы. У художника горячее чувство родит образы, образы выявляются посредством действий; при нормальном созвучии между художником и публикою эффект художественного произведения будет тем сильнее и вернее, чем больше у художника будет мастерства, т. е. уменья координировать свои действия с замыслом, с образами, и рассчитать свои действия на психику публики. Само собою разумеется, что это мастерство, вся совокупность технических приемов и опытных знаний, может быть изучено переимчивым подражателем отдельно, совершенно независимо от содержания; и именно сообщение приемов художественного выявления составляет предмет художественного обучения. Техник, в совершенстве изучивший по подлинным художественным произведениям приемы мастерства, разумеется, в состоянии применять эти приемы на практике и создавать нечто такое, что будет, как две капли воды, похоже на произведение искусства. Но ведь и химик может сделать искусственный алмаз, который введет в заблуждение, подчас, и знатока,—можно ли из этого сделать вывод, что алмаз не есть кристаллический углерод? или что на название алмаза имеет право всякая чепуха, лишь бы она блестела? Не будь подлинного искусства,

не на чем было бы учиться техникам и теоретикам: из крох, которые падают со стола подлинных художников, из крох подлинного искусства техники сочиняют свои продукты—и если они имеют успех, то лишь потому, что и в этих крохах публика чувствует тот эмоциональный заряд, которым они когда то были согреты. Ремесленник, если он действительно только ремесленник, воспроизводящий по шаблону чужие образцы, в той же мере художник, в какой шарманщик является музыкантом: есть невзыскательные люди, которые умиляются при звуках шарманки, и есть люди, которым творчество великого живописца доступнее в передаче бездарного ремесленника копииста, чем в подлиннике.

О том, что художник может творить для себя, а не только для других,—спору нет: живописец заполняет свои альбомы набросками и этюдами, которых никому не показывает, литератор исписывает тетради и тетради заметками, проектами, рассуждениями, которых никому не дает читать, и т. д. Все это—те упражнения, без которых не бывает мастера; это—накапливаемый познавательный материал, из которого художник будет черпать, когда будет творить уже для других; и все это скрывается в огромном большинстве случаев от посторонних не вообще и раз навсегда, а лишь в той, еще сырой, еще недостаточно действенной, по мнению художника, форме, в какой

оно фиксируется. Исторические примеры: палеолитический дикарь изображает зверя, которого он желает приворожить и убить, нарочно в самой темной части своей пещеры, чтобы никто не увидал и не использовал приворота для себя; египетский живописец расписывает стены гробницы никак не для живых, а для того покойника, который в гробнице будет похоронен; катакомбный христианин изображает свои исцеления и прочие чудеса, рассчитывая на того „страшного судию", который будет принимать в царствие небесное мертвецов-грешников... Ну, да! п о н а ш е м у, все эти художественные произведения ни на кого—ни на зверя в лесу, ни на покойника в гробу, ни на „страшного судию"—оказать эмоционального воздействия не могут; но при чем тут н а ш и взгляды?

Что публика не всегда понимает замысел автора или понимает художественное произведение так превратно, что сам автор возмущается, — тоже не подлежит сомнению. Но почему это так? Да потому, что эмоции непосредственно не проявимы, а проявимы только образы, вызванные эмоциею у художника; а образы, в зависимости от жизненного опыта разных людей, связываются с разными эмоциями, и потому каждый зритель или слушатель, неминуемо, вкладывает в художественное произведение нечто от себя, по своему понимает это художественное произведение, и, конечно, бывают случаи, когда толкование далеко рас-

ходится с замыслом. Это наблюдение не опровергает нашего определения искусства, а подтверждает его,

Что касается, наконец, повестки фининспектора—или красного флага где нибудь на улицах Лондона, или звуков пароходной сирены на море во время густого тумана, или еще каких нибудь иных вещей того же порядка, то надо вспомнить о маленькой спичке, которая мгновенно догорает, если она остается в одиночестве, и которая может произвести большой пожар, если найдет достаточный запас горючего. Сам по себе кусок красного кумача есть предмет художественно безразличный; но там, где в напряженной классовой борьбе накопились комплексы ярко-эмоциональных ассоциаций, крепко связавшиеся именно с данным символом, там простой „красной тряпки" достаточно, чтобы произвести сильнейший моторный разряд.

Итак: искусство есть деятельность, посредством оформления вещей, звуков, телодвижений выявляющая комплексы образов, вызванных в сознании художника эмоциями,—обыкновенно с более или менее ясно осознанною целью сообщить эти образы другим людям и тем самым вызвать в них те эмоции, которые переживал художник.

Этого определения мы предполагаем в дальнейшем крепко держаться. Не только историки искусства обыкновенно занимаются своими

исследованиями, не вырешив предварительно, что они будут понимать под словом искусство, но так поступают и социологи. Совершенно ясно, что никакой науки об искусстве нельзя построить, если на протяжении одного и того же сочинения искусство то оказывается „средством общения“, то приветствуется, как выявление „красоты“, то рассматривается под углом зрения проблемы, что старше, труд или игра. Потому то мы до сих пор и не имеем общепринятого и общепризнанного метода в искусствоведении, что не удосужились сговориться о существе того явления, которое предполагается изучать. Искусствоведение, как наука, может быть построено только при условии, что будет точно известно, что исследуется; тогда можно установить, наконец, и методы—они должны быть приспособлены к существенным свойствам искусства, и они должны допускать достижение тех целей, ради которых предпринимается вся работа вообще. Определив существо искусства, мы теперь должны еще рассмотреть, ради чего мы пытаемся построить науку об искусстве.

§ 2. Искусство как предмет научного изучения.

В своем распоряжении искусствовед имеет произведения искусства. По отношению к ним искусствовед может стать на точку зрения публики, т. е. судить о них по тем эмоциям, которые в нем самом вызывает творчество художника. Но так как у разных людей одни и те же образы ассоциируются с разными эмоциями, и так как нет никакой возможности проверить правильность каждого данного истолкования произведения искусства (особенно когда речь идет о произведениях отдаленных от критика времен и народов и классов), то индивидуально-субъективный метод признан научно-надежным быть не может. Или критик становится на точку зрения знатока, т. е. обращает все свое внимание лишь на мастерство, проявленное в разбираемых художественных произведениях. Но так как мастерство есть лишь нечто вторичное и производное, то и этот метод не является научно-надежным—он бьет мимо цели.

Конечно, искусствовед может изощряться в „вчувствовании“ в произведения данного мастера или данного народа или данной эпохи, т. е., вооружившись всяческими, почерпнутыми из всевозможных источников, психологическими, историческими, этнографическими сведениями, может сделать усилие воображения и „стать на место“ художника. При таких условиях вероятие правильности истолкования и оценки возрастает, возрастает и возможность объективной проверки этой правильности. Но от метода интуитивного вчувствования, тем не менее, даже когда он применяется большим мастером, мы никаких особенных научно-ценных откровений ждать не можем, ибо науке вовсе не нужны ни субъективные истолкования, ни, тем менее, дилеттантские (= знаточеские) оценки.

Научное изучение искусства, очевидно, должно по возможности подкреплять себя полным учетом всех моментов, влияющих на художественную форму изучаемых произведений. Сюда относятся: 1) общий механизм эмоционального образного мышления, 2) особенности того моторного аппарата, который должен быть приведен в движение для создания произведения искусства, 3) технические свойства тех материалов, которыми пользуются художники, 4) индивидуальные черты психо-физиологической организации данного художника, 5) строение той общественной среды, которая поро-

дила художника и им обслуживается, 6) эффект, произведенный творчеством художника и в той среде, для которой оно непосредственно было предназначено, и в последующих средах, куда оно доходило. Без учета перечисленных психологических, рефлексологических, технологических, биографических, социологических, исторических данных наш метод исследования не был бы приноровлен ко всем существенным свойствам исследуемого материала, т. е. не отвечал бы первому из требований, которые должны быть предъявляемы ко всякому научному методу.

Теперь второй вопрос: допускает ли такой метод достижение тех целей, ради которых предпринимается вся вообще исследовательская работа? Прежде всего, значит: каковы эти цели?

Если бы искусствоведческая работа предпринималась в интересах художников, которые желают учиться у старых мастеров приемам своего искусства, или для удовлетворения „теоретической" любознательности ученых специалистов („наука для науки"!), или в целях точного обоснования коллекционерских экспертиз и установления рыночных цен на памятники искусства, или, наконец, ради просвещенных и утонченных дилеттантов, которые желают наслаждаться „самодовлеющими" художественными ценностями и зафиксировать табель о рангах „великих мастеров", мы бы могли не очень заботиться, чтобы выработать

надежную искусствоведческую методологию: пусть заинтересованные сами справляются, как умеют! Но если искусство представляет значительное средство эмоционального воздействия и внушения, оно есть явление общественного порядка, и искусствоведение есть органическая часть обществоведения,—тогда и у нас должно быть самое серьезное отношение к искусствоведческой методологии. Ведь задача всех вообще обществоведческих наук заключается вовсе не в том, чтобы просто констатировать, что и как было, и не в том, чтобы объяснить, почему в каждом данном случае было так, а не иначе, и не в том, чтобы выносить оценочные приговоры над тем, что было, а в том, чтобы установить законы развития общества и дать возможность и предвидеть пути дальнейшего развития, и использовать это предвидение в политике, т. е. в практическом руководстве общественною жизнью. И искусствоведение ценно тем, что оно может стать прикладным: оно должно научить, как использовать искусство в качестве тончайшего манометра, указывающего малейшие изменения массовой психики, как использовать искусство в качестве средства организации общественного мнения в желательном направлении, как руководить художественною жизнью страны, как руководить делом воспитания масс к искусству и через искусство, как ставить дело воспитания и обучения будущих и художников, и не-художников. Жизнь именно нашего СССР показы-

вает, что существует настоятельная потребность в выяснении здравых основ литературной, театральной, музыкальной и т. д. государственной политики. Целью искусствоведческой исследовательской работы должно быть удовлетворение этой вполне определившейся потребности, и нужный нам метод должен быть приспособлен к выяснению законов развития искусства.

Из этого следует, что все вышеперечисленные психологические, рефлексологические, технологические, биографические, социологические и исторические данные, о которых говорено выше, пригодны для того, чтобы объяснить каждое данное художественное произведение, но сами по себе не являются не только исчерпывающими, но и просто достаточными: ведь наша задача, оказывается, вовсе не в том, чтобы объяснить отдельные памятники искусства, а в том, чтобы уловить динамику непрерывного перерождения самого искусства, которая вскрывается в совокупностях порожденных им художественных памятников и фактов, ту диалектику искусства, как деятельности, без которой нельзя говорить об историческом процессе.

Как и следовало ожидать, искусствоведческая методология оказывается и очень нелегкою, и очень сложною. Математике просто быть „точною“ наукою—она имеет дело с отвлеченными величинами, и, при всей сложности и трудности

разрешаемых ею проблем, ее метод элементарно прост—метод уравнений! Методы физики разнообразнее, в виду разнообразия физических явлений, значительно менее удобных, чем отвлеченные величины, с которыми можно беспрепятственно делать, что угодно; но так как исследователю не надо выходить за пределы своей, хотя и обширной, но строго ограниченной области фактов, физика во многих своих частях в смысле точности уподобляется математике. Труднее положение химиков: химик опирается на математику и физику и пользуется их методами и их выводами, но свести к математике и физике все химические явления не может и должен учитывать свойства, которыми отличается изучаемый им особый вид энергии. Биологи должны комбинировать методы физиков и химиков опять с новыми, специфически биологическими, не сводимыми к физике и химии. Наконец, обществоведческие науки в смысле „точности", т. е. элементарности метода, уже бесконечно далеки от математики (приложимой к ним лишь в виде теории вероятностей, вариационного исчисления и т. д.), должны учитывать взаимодействие множества качественно-разнообразнейших факторов, должны устанавливать, оценивать сравнительное значение этих факторов, должны считаться с тем, что мы называем „случайностью", т. е. с непредвидимыми скрещениями качественно разных причинноследственных рядов. Искусство-

веды разделяют общую долю всех вообще обществоведов.

Искусствовед изучает произведения искусства—особо оформленные вещественные предметы, звуки, телодвижения, значение которых обусловлено не их техникою и материалом или житейскою полезностью, а именно и только самым оформлением. Все усилия искусствоведа, следовательно, должны быть направлены на то, чтобы в точности в каждом данном случае определить художественную форму, и основной метод искусствоведения есть метод формального стилистического анализа. О том, как он производится, у нас пойдет подробнее речь ниже, но тут надо было подчеркнуть, что без такого формального анализа никакое научное искусствоведение невозможно, ибо без него неучтенным остается то главное и существенное, чем подлежащий нашему изучению материал отличается от всякого иного научно-исследовательского материала. Результат каждого отдельного анализа должен быть освещен посредством приведения его в связь с перечисленными выше психологическими, рефлексологическими, технологическими, биографическими и социологическими факторами. Когда работа по формально-стилистическому анализу и объяснению проделана над множеством отдельных памятников, искусствовед должен расположить эти памятники в исторические ряды, позволяющие проследить последовательность изменений формы, и уста-

новить наличность или отсутствие законосообразности этих изменений. Если удастся установить наличие законосообразной смены художественных форм, результаты произведенной работы должны быть сопоставлены с выводами, полученными при изучении других видов исторического процесса.

Столь большая сложность искусствоведческого исследования казалась и кажется чрезмерною очень многим специалистам: есть „формалисты“, которые считают задачу исчерпанною, когда произведен формально-стилистический анализ отдельных памятников или рядов памятников; есть биографы, которые довольствуются жизнеописаниями „великих мастеров“; есть историки, которых удовлетворяет учет памятников в хронологическом и географическом или даже музеографическом порядке; есть социологи, исследующие экономическую природу той среды, которая породила художника и обслуживается им; и т. д.

Все эти односторонние уклоны кажутся упрощенческими и обусловленными недомыслием и ограниченностью способностей и познаний соответствующих специалистов. Действительно, сложность и трудность искусствоведческого метода, какой мы очертили, такова, что владеть им полностью для одного человека затруднительно, если не невозможно: выход тут, явно, лишь в разделении функций и в лабораторной организации коллективной работы, в отходе от

индивидуалистской кустарщины, когда каждый должен делать все собственными силами; не только все прочие виды производства давно от такой единоличности отказались, но отказались от нее и многие науки. Лабораторная постановка работы позволит изжить упрощенство, где оно действительно есть. Но суть дела у искусствоведов обыкновенно вовсе не в том, что формалисты и социологи не додумались до такой нехитрой вещи, как организационное объединение и сотрудничество, а в том, что они объединиться не могут из за ясно осознанного или смутно чувствуемого расхождения во взглядах на такие вопросы, которые далеко выходят за рамки искусствоведения,—на вопросы исторического материализма, на природу и взаимоотношения базиса и надстройки.

Формалистов пугает наиболее часто цитируемая и наиболее поэтому общеизвестная каузально - дуалистическая формулировка этих взаимоотношений, которую дает Плеханов, и которая слывет канонически-марксистскою в учебниках политграмоты: „В литературе, искусстве, философии и т. д. выражается общественная психология, а характер общественной психологии определяется свойствами тех взаимных отношений, в которых находятся люди, составляющие данное общество. Эти отношения зависят в последнем счете от степени развития производительных сил; каждый значительный шаг в развитии этих сил ведет за

с о б о ю изменение общественных отношений людей, а вследствие этого перемены, совершающиеся в общественной психологии, непременно отразятся также с большею или меньшею степенью яркости и на литературе, и на искусстве, и на философии, и т. д." Значит, искусство, целиком, есть „идеология", есть „надстройка", нечто вторичное и производное, выражение (или, если угодно, отражение) общественной жизни, плесень на поверхности жизни, ее отброс (т. е. не идущий в дело и ненужный, хотя и непременный, продукт).

Конечно, такая односторонняя формулировка не может удовлетворить, ни в какой мере, последовательных социологов-марксистов. Успокоительным для формалистов должно было быть то, что Ф. Энгельс писал И. Блоху 21/IX 1890: „Маркс и я были виноваты отчасти в том, что молодые марксисты иногда придавали большее значение экономической стороне, чем это следует. В этом я могу упрекнуть многих новейших марксистов". Что молодые люди именно сейчас делают очень самонадеянные налеты в область искусствоведения, вооруженные только одним „экономическим фактором",—нельзя отрицать; но ведь эти налеты не должны повергать в панику ученых искусствоведов, а должны побудить их внимательнее изучить марксистскую теорию и по самому Плеханову (т. е. не удовольствоваться вышеприведенною—„страшною"—цитатою), и по другим источникам, вни-

мательно прочесть у Ф. Энгельса, например, письмо к Г. Штаркенбургу от 25 января 1894: „Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное, и т. д. развитие основано на экономическом. Но все они оказывают влияние друг на друга и на экономическую основу. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является единственною активною причиною, а все остальное является лишь пассивными факторами. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, которая, в конце концов, проявится. Государство, например, оказывает влияние при помощи покровительственных пошлин, свободы торговли, хорошего или дурного состояния финансов"... Значит: никакой односторонней причинной зависимости надстроек от базы, а диалектическое взаимодействие, в котором причина может стать следствием, а следствие причиною.

Но формалисты правильно возражают, что и формулою Энгельса может удовольствоваться не искусствовед, а только художник, желающий по-марксистски осмыслить значение художественного творчества для общественности: искусство, правда, надстройка, но оно может воздействовать обратно на базис, т. е. искусство не плесень на поверхности жизни и не пустяки, которыми можно заниматься, разве что, для самоуслаждения и между делом, а настоящее общественное дело. Но если присмотреться

к историческим путям развития искусства, то нетрудно будет установить, что искренние и талантливые художники, оказывающиеся впоследствии очень нужными для роста искусства, далеко не всегда были глашатаями общественно-нужных для непосредственно взрастившей их среды эмоций и идей. Если ко всякому художнику применять уж очень прямолинейно принцип „поэтом можешь и не быть, но гражданином быть обязан", то художникам тоже не всегда будет слишком сладко в постоянных тисках общественничества. К этому вопросу мы еще вернемся; теперь же обратимся к вопросу о пригодности формулы Энгельса для искусствоведов, теоретиков и практиков, т. е. политиков, педагогов и пр.

Искусствоведам, как мы видели, стоит заниматься своею наукою только в том случае, если они могут надеяться „построить" историю искусства и выяснить те закономерности, по которым она протекает. Между тем, по Плеханову, „изменения общественных отношений приводят в движение самые различные факторы, и какой из факторов сильнее других повлияет в данный момент на литературу, на искусство и т. д.,—это зависит от множества второстепенных и третьестепенных причин, вовсе не имеющих прямого отношения к общественной экономике. Непосредственное влияние экономики на искусство и другие идеологии, вообще, замечается крайне редко". Другими словами:

собственно-исторический процесс, основной, первичный, происходит в экономическом базисе; его закономерности проявляются—точнее: могут, пожалуй, проявляться—и не только в низших этажах идеологической надстройки, но и в высших, но уж, во всяком случае, весьма неполно и искаженно, в какой то вторичной, отраженной закономерности. Нечего, значит, и думать о том, чтобы, путем изучения смены стилей (совокупностей формальных признаков) в искусстве, добыть какие нибудь обществоведчески-ценные, на практике художественной политики или педагогики приложимые законы развития. Если смягчить формулу Плеханова и заменить ее формулою Энгельса, как она изложена в цитированном письме к Г. Штаркенбургу, мы тоже мало что выигрываем: „Нет какого то автоматического действия экономического положения, как это иногда весьма удобно воображают, но люди делают свою историю сами, только в определенной обусловливающей их среде на основе оставшихся от прошлого действительных отношений, среди которых экономические являются в последнем счете все же решающими, как бы сильно ни влияли на них остальные политические и идеологические условия. Экономические отношения образуют идущую непрерывно нить, единственно приводящую к пониманию... Чем дальше будет удаляться от экономической та область, которую мы исследуем, чем больше она приближается к чисто-

абстрактно-идеологической, тем больше мы будем находить, что она в своем развитии обнаруживает больше случайностей, тем более зигзагообразною является ее кривая. Если же мы начертим среднюю ось кривой, то мы найдем, что, чем длиннее изучаемый период, чем больше изучаемая область, тем более приближается эта ось к оси экономического развития, тем более параллельно ей она идет". Если стать на точку зрения „теории факторов", если признать, что экономический фактор среди множества факторов общественной жизни первенствует и, развиваясь, увлекает за собой идеологические и определяет их движение, то самостоятельная история искусства вообще невозможна, и искусствовед может оказаться нужным разве что в качестве поставщика иллюстраций для книжек историков-социологов; невозможно, разумеется, и всякое прикладное искусствоведение, ибо ему необходимы закономерности, а не случайные комбинации факторов.

Верна ли, или неверна та или другая научная теория, решается не умозрением, а фактами, исследовательскою практикою. Упрекнуть Плеханова, а в какой то мере и Энгельса, в „каузальном мышлении" и в „дуализме"—пустая словесность! Почему нельзя предположить, что зависимость между базисом и надстройкою именно каузальная, почему нельзя в человеческой общественности различать базис и надстройку, как это делает Плеханов? Могут ли, на практике,

формалисты совершенно отвергнуть теорию Энгельса и Плеханова? Явно, не могут. Ибо опыт показывает, что строить систему научного искусствоведения и разрабатывать самостоятельную искусствоведческую методологию можно только при условии постоянного сотрудничества формалистов и социологов на равных правах. Это не две работы, которые проделываются отдельно и последовательно, одна за другою,—дело совсем не в том, чтобы сначала, положим, формалист произвел свой стилистический анализ, а потом передал социологу добытые результаты для использования в исторических целях; нужна совместная работа. Без социолога формалист не только не сумеет объяснить до конца изучаемые им памятники, но запутается и в самых вопросах стиля, ибо не будет в силах в каждом отдельном памятнике отделить существенные художественные черты от случайно приставших извне элементов. А затем: в каждом сколько нибудь развитом общественном организме одновременно происходят в разных классах разные исторические процессы, и произведения искусства, хотя бы географически, этнографически и хронологически однородные, не могут быть объединены в исторические (эволюционные) ряды, пока не установлена социологом их классовая однородность,—т. е. без социолога невозможна какая бы то ни было история искусства. И, наконец, если формалист из стилистических рядов и выведет закономерность смены стилей,

опять только социолог сумеет прокритиковать, сравнить между собою и синтезировать наблюдения над индивидуальными процессами. Без социолога формалисту не обойтись, и одного этого достаточно, чтобы показать, что начисто отрицать надстроечный, обусловленный характер искусства нельзя.

Может ли, однако, социолог обойтись без формалиста? Все попытки непосредственно вывести художественную форму из экономики неизменно терпят неудачи (признанные Плехановым и оправданные множественностью факторов, воздействующих на высшие этажи надстройки). Самое большое, чего удается добиться,—установления параллельных рядов стилистических фактов и фактов экономических; при малой осведомленности авторов подобных попыток, получаются конфузные курьезы, когда „классическое“ искусство попадает в параллель к натуральному хозяйству, а представителем „классического“ искусства оказывается Моцарт! Более основательные исторические изыскания приводят к тому, что пришлось придумать особую теорию о том, что в иных случаях изменения художественной формы запаздывают против изменений экономического бытия, а в иных почему то опережают их. У нас остается только один выход: прямолинейно-дуалистическое понимание принципа „бытие определяет собою сознание“ и механистически-каузальное связывание искусства с экономикою как следствия

с причиною должно быть так же оставлено, как и сектантски-формалистское отрицание социологии. А. В. Луначарский утверждает: „Марксистская теория и история искусства совершенно отвергла и, надеюсь, похоронила воззрение, будто искусство вообще и каждое отдельное искусство в частности просто отражает, как зеркало, то, что происходит в основе, т. е. в экономике данного общества".

У нас вкралась какая то неточность либо в самую формулу исторического материализма, либо—что более правдоподобно—в применение формулы к искусству. Если искусство развивается по каким то не сводимым к экономике и вытекающим из самой природы искусства законам, и если оно, в то же время, как то обусловлено экономикою, это может быть истолковано лишь так, что оно одною своей стороною принадлежит к базису, а другою—к надстройке. Поскольку искусство является базисом, оно развивается в м е с т е со всем базисом, как одна из его граней, и по тем же диалектическим законам, как и базис, и история искусства есть лишь один из аспектов истории человечества, а законы развития искусства являются лишь специфическою формулою общеисторических законов; поскольку же искусство есть надстройка, каузально зависимая от базиса, памятники искусства не могут быть объясняемы „имманентно", и тут вступает в свои права социолог.

Только, при всем этом, конечно, ни на минуту не следует забывать, что в живом искусстве базис и надстройка нераздельно сливаются в одно органическое целое, и что мы, если его расчленяем на базис и надстройку, выделяем отдельные исторические факторы и пр.,—занимаемся чистыми абстракциями, лишь условно и временно допустимыми для удобства научного (т. е. монистического) исследования. Если мы это расчленение примем за реальное, а не фиктивное, то мы из спора о том, „что чему предшествует—курица или яйцо?“ никогда не выберемся, и ни о каком научном искусствоведении, да еще потенциально-прикладном, речи у нас быть не может.

§ 3. Искусство как базис и как надстройка

Мы добыли выше следующее наиболее общее определение искусства: искусство есть деятельность, выявляющая возникшие под влиянием эмоций образы посредством оформления вещей, звуков, телодвижений, обыкновенно в целях сообщения другим людям этих образов и, через них, тех эмоций, которые их вызвали именно в данной комбинации в воображении художника. Учитывая все большую дифференциацию в области искусства на высших ступенях развития общественной жизни, мы ввели для нового квалифицированно-художничьего искусства более узкое определение: искусство есть деятельность художников, ярче и раньше других людей осознающих порождаемые в общественной среде беспрерывно меняющеюся жизнью все новые эмоции, познающих окружающий их мир все с новых точек зрения и изобретающих все новые и новые приемы для выражения и сообщения другим продуктов своего творчества, которые могут быть использованы людьми в борьбе за существование.

И в том, и в другом случае надо различать в искусстве два неравноценных элемента: работу сознания, как таковую, и материал, которым оно в своей творческой работе распоряжается, внешние условия, в которых творческая работа протекает.

Работа сознания заключается в том, что оно накапливает личный опыт (образы), на основании этого познания окружающей среды определяет свое к ней отношение (эмоции) и создает адэкватные средства для выражения и сообщения эмоций другим людям. Без такой способности осмысливать активно среду и сообщаться с другими людьми нет ни трудовой, ни общественной жизни, нет человека—ибо вздорны разговоры о „до-общественном“ человеке, производительный труд есть общественный труд, суть общественности в координировании действий участников в общем деле, а такое координирование невозможно без средств выражения и воздействия, т. е. без искусства, в первоначальном широком значении термина. В этом смысле искусство, конечно, относится к базису, а не к какой бы то ни было надстройке. Беру из популярного курса теории исторического материализма И. П. Разумовского цитату: „Сознание общественного человека является необходимою составною частью человеческой рабочей силы, производительной силы самого человека, таким же элементом природы, таким же необходимым элементом ма-

териального производства, как и его физиологические трудовые затраты. Рассматриваемое с этой своей стороны, постольку сознание общественного человека входит в экономический базис и вовсе не является надстройкою" (стр. 331). Художник —строитель жизни, организатор ее, совершенно необходимый; он в еще большей степени—производительная сила, чем всякий иной человек. Развитие искусства и развитие производительных сил вообще не могут быть отделяемы одно от другого, если мы хотим постигнуть то и другое.

Но: одно дело—искусство, как способность и как деятельность, и совсем другое дело—конкретные произведения искусства. От уровня развития способностей зависит большая или меньшая полнота усвоения человеком того материала, который имеется в восприятиях, зависят методы переработки этого материала в образах. Но какие именно впечатления получает извне художник и перерабатывает в образы, какие именно эмоции он испытывает и от воздействия природы, и от людей, с которыми живет общей жизнью, какими именно средствами он располагает для материализации своих замыслов в художественных произведениях,—все это дается художнику извне и от сущности творческого процесса и законов развития организующих способностей сознания не зависит. Все это обусловлено всею окружающею средою, которую художник не может сразу переделать в том направлении, в ка-

ком ему угодно, и которой он обязан в значительной мере подчиняться. Потому то мы, отказавшись одинаково и от трансцендентного идеализма, и от механистического материализма, полярно противоположных один другому, считаем научно приемлемым лишь диалектический монизм, но сохраняем за ним название материализма, ибо признаем примат бытия, материального бытия, и утверждаем, что бытие определяет собою сознание. Беру из того же Курса И. П. Разумовского еще цитату: „Отношение бытия к сознанию есть их единство, в своеобразии каждой стороны—и внутренней, и внешней, и субъективной, и объективной" (стр. 108). Но содержание сознания, конечно, определяется бытием и, конечно же, именно преимущественно односторонне материальным бытием, непосредственно или опосредствованно.

Следовательно, в произведениях искусства, фактически нам только и данных, нам надо различать работу сознания, как таковую, и те условия, среди которых она совершается, и не для отвлеченного беседословия, а для выяснения совершенно реального и установленного многочисленными надежными наблюдениями факта тесной связи художественного творчества со всеми вообще „идеологическими надстройками",—с религиею, с философиею и даже с наукою, которая нам сейчас обыкновенно представляется антиподом искусства, но которая не всегда была им.

Маленький человек живет в безграничной вселенной и, совершенно естественно, не в состоянии в одинаковой мере осознать свое отношение ко всем ее явлениям, не в состоянии одинаково сильно эмоционально реагировать на все, что в этой вселенной есть и совершается. Маленький человек из обрывков своего знания объективного мироздания, „макрокосма", строит себе свой субъективный „микрокосм", мир, каким он его себе представляет; и в микрокосме он живет, устраивая его сообразно со своими потребностями. В самой середине он помещает свое „я", а все прочее располагает на перифериях многих концентрических сфер. У огромного большинства людей личная непосредственная заинтересованность центрального „я" в явлениях, происходящих во вселенной, тем больше, чем меньше радиус сферы, и тем меньше, чем дальше данная периферия отстоит от центра; по мере отдаления от центра тускнеют образы и утрачивают эмоциональную действенность, которая ослабевает до степени большего или меньшего „интереса" к дальним областям микрокосма. По мере общего развития круг „интересов" ширится, и появляются люди, которые направляют свою образотворческую и эмоциональную деятельность именно на тот или иной далеко отстоящий от центрального „я" круг явлений (и это часто делает их достаточно равнодушными к тому, что особенно озабочивает большинство

их сограждан). Это и есть „идеологи“—философы, богословы, ученые и т. д.: то, к чему обыкновенные люди относятся почти или вовсе безразлично, „объективно“—бесстрастно, их увлекает, и то, что, с точки зрения незаинтересованного большинства, является уже совершенно обескровленными понятиями, не имеющими реального эквивалента в восприятиях, хотя и выросшими из обобщенных восприятий, для них, для „идеологов“, полно конкретного смысла, волнующего, т. е. эмоционально-действенного. „Идеологи“—такие же люди, как и прочие, т. е. они общительны по самой своей природе и испытывают потребность сделать всеобщим достоянием результаты своей познавательной работы, увлечь обывателя и показать ему то, что по существу для него важно, но важность чего обыватель не умеет сознавать. Сделать все это и „идеологи“ могут, разумеется, только в рамках искусства и средствами все того же искусства. Символы, которыми пользуются математики, термины, которые пугают в любом научном учебнике,—художественные окаменелости.

Диалектический метод требует, чтобы мы все рассматривали не статически, а динамически, как развитие. И раз мы установили, что в зависимости от уровня функционального развития своего сознания разные люди в совершенно одинаковой материальной среде по разному организуют свое сотрудничество, по

разному творят искусство, и что уровень развития сознания не зависит от уровня развития производительных сил, а совпадает с ним, в какой то мере определяет его, ибо человек в целом есть основная производительная сила, то мы, тем более, не можем подходить к искусству, как к чему то неизменно данному и раз навсегда застывшему. Есть у человека способность познавать (накапливать личный опыт), реагировать на внешние воздействия в согласии с накопленным опытом (эмоционально) и действовать. Со временем действия человека дифференцируются на такие, которые преследуют непосредственно-утилитарные цели, — совокупность их называется производительным трудом; и на такие, которые имеют целью лишь выявлять отношение действующего к тому, что делается кругом человека или в самом человеке, чтобы организовать общественный труд, — совокупность таких действий называется искусством, и этому именно состоянию развития соответствует то первое и самое общее определение искусства, которое мы дали в начале нашего исследования. Тут искусство есть совокупность выразительных действий, которыми люди общаются друг с другом. Значительно позднее, уже почти на памяти истории, происходит дальнейшая дифференциация: одни люди непосредственно трудятся и лишь пользуются средствами искусства в готовом виде для житей-

ского обихода, а другие люди — художники — занимаются искусством, усовершенствованием средств общения и изобретением все новых средств, становящихся нужными вследствие изменений общественной обстановки; взамен своей работы художники пользуются продуктами материального труда других. Ясно, что художничье искусство появляется лишь в такой среде, которая продвигается вперед с сравнительно значительною скоростью, затрудняющею для менее способных поспевание за жизнью; там, где скорость продвижения мала (где, например, человеческий коллектив только приспособился к материальной среде, но не в силах изменить ее, приспособляя ее к своим нуждам, и где, следовательно, неизменность материальной среды обусловливает неизменность и организационных форм общественности и неизменность уровня функционального развития сознания), мы имеем лишь массовое, безличное, „самодеятельное" искусство так называемого „этнографического" типа, не нуждающееся в художниках-изобретателях, и не переходящее поэтому во вторую ступень дифференциации. Другие народы, напротив, не довольствуются и второю ступенью: из общей массы выявлений человеческих переживаний выделяются, как особые „идеологии", и собственно-искусство, функция которого теперь ограничивается пределами внутренних кругов человеческого микрокосма, и религия, право,

философия, наука и т. д. Поэтому, если мы желаем быть совершенно точными в определении искусства, и вторая из данных нами выше формул искусства для многих явлений сегодняшнего искусства слишком широка—все наши разногласия обыкновенно происходят именно от нашего неуменья диалектически мыслить и от нашего постоянного требования статических, не учитывающих развития, т. е. метафизических, определений. Сегодняшняя формула гласит примерно так: искусством называется деятельность художников, т. е. людей, которые раньше и ярче других людей способны осознавать порождаемые в общественной среде беспрерывно меняющеюся житейскою (непосредственно воздействующею на жизненный обиход) обстановкою все новые эмоции и разновидности эмоций, познавать непосредственно задевающую интересы их сограждан житейскую обстановку все с новых точек зрения и изобретать все новые формы и приемы для выражения и сообщения всем живущим в той же самой житейской обстановке людям продуктов своего творчества, а для сего находят максимально впечатляющие формы для вещественных предметов, звуков, телодвижений... Только не надо пытаться прилагать вот эту формулу, пригодную для нас и сегодня, ко всему искусству—старинному или „этнографическому", и не надо на этой формуле пытаться строить историю

всего вообще искусства! Надо мыслить диалектически.

Впрочем, нас сейчас должен занимать не столько вопрос о существе и природе искусства сам по себе, сколько вопрос о методах исследования художественных произведений. Природа произведений искусства, как, впрочем, показывает самая возможность спора между формалистами и социологами,—действительно двойственна: они обусловлены 1) уровнем развития производительных сил = уровнем развития сознания, как основной производительной силы общественного человека, и 2) теми познавательными материалами, которыми питается сознание, и которые оно перерабатывает, в непосредственной зависимости от уровня развития сознания, в том или другом направлении, с большею или меньшею степенью полноты; а сверх того, произведения искусства зависят еще и от технических материалов и технических средств, которыми люди в каждый данный момент располагают для осуществления своих художественных замыслов. Все это дает нам, наконец, возможность сделать попытку построить последовательную историю искусства.

История искусства должна будет, прежде всего, констатировать последовательность уровней сознания, проявленных в произведениях искусства,—понимая под искусством сначала совокупность средств общения, потом деятель-

ность художников, завоевывающих для не-художников отдаленные периферии микрокосма, потом деятельность художников, занятых исключительно проблемами внутренних периферий микрокосма. Что эти уровни сознания следуют во времени один за другим не в хаотическом и случайном беспорядке, а в порядке развития (как бы мы ни представляли себе развитие, в виде ли постепенно равномерно восходящей линии, или в виде ряда диалектических скачков, или еще как нибудь иначе), т. е. законосообразно,— этого никто отрицать не станет, раз сознание признано производительною силою общественного человека: в том, что производительные силы развиваются, и развиваются именно последовательно и законосообразно, никто, кажется, среди историков не сомневается. История искусства, следовательно, возможна, и вопрос заключается только в том, как определять каждый отдельный уровень развития сознания.

Для каждого из них должна быть характерною особая постановка, особое понимание всех вопросов жизни, особое отношение ко всему окружающему, особая реакция на все совершающееся вокруг и внутри человека, т. е. особое *содержание* искусства. Содержание становится доступным научному изучению лишь в художественной *форме*: отношение содержания к форме есть их единство в своеобразии каждой стороны — внутренней и внешней, субъективной и объективной. Содержание ис-

кусства, та особая Vorstellungsweise (способ представления), которая в точности соответствует, будучи ее проявлением в специфической области, всей вообще Produktionsweise (способа производства, экономической структуры) данного общества, порождает определенную совокупность формальных признаков. Совокупность формальных признаков называется стилем. Но если только мы были правы, когда разграничили в произведениях искусства две зависимости—от уровня развития сознания и от среды, то и совокупность формальных признаков, стиль, должна слагаться из элементов двух порядков—внутреннеобусловленных самою специфическою структурою образного эмоционального мышления, и обусловленных извне. Если мы не сумеем разграничить в произведениях искусства эти элементы, мы никогда не выберемся за пределы ни для кого не обязательных, хотя, быть может, и очень остроумных, блестящих, тончайших стилистических сближений, предположений, теорий в область точного научного знания. Одного формального анализа недостаточно.

Это нетрудно показать на конкретных примерах.

„История повторяется". Это не подлежит никакому сомнению. Отжившие и похороненные произведения искусства, к которым в течение длинного ряда веков люди относились с отвращением и ненавистью, воскресают и ста-

новятся образцами для подражания новых художников. Так, в эпоху „возрождения“ воскресло античное искусство — пусть заклейменное позором „язычества“; так, в Европе XIX в. воскресла готика, „варварское“ искусство „мрачного“ средневековья; и т. д.

„История не повторяется“. Это тоже не подлежит никакому сомнению. Она не только не повторяется во времени, т. е. никогда вторично одни и те же формы в точности вновь не появляются, но она не повторяется даже в пространстве: одно и то же искусство „возрождения“ принимает совершенно разные формы в разных странах, в зависимости от специфических местных условий, и любой стиль, переходя из страны в страну, от класса к другому классу, претерпевает сильнейшие изменения. Мы спорим о том, следует ли признавать русское искусство XVII в. „барокковым“, или не следует; мы спорим о том, следует ли говорить о „северном возрождении“, или следует признать, что там, в северозападной Европе, „барокко“ непосредственно появляется после „пламенеющей готики“; мы спорим о множестве подобных вопросов, так как видим не стилистическое тожество, а только сходство, которое может оказаться ведь и обманчивым.

Как построить научное искусствоведение? Нам нужно точно установить исчерпывающие характеристики отдельных уровней развития образного эмоционального мышления, отдель-

ных структур сознания, через которые искусство проходит, независимо от внешних условий; нам нужно точно установить исчерпывающие характеристики отдельных стилей, понимаемых как обще-исторические категории; мы должны характеризовать уровни развития сознания и стили исключительно такими признаками, которые вытекают из природы самого сознания, не учитывая всех тех признаков, которые обусловлены обстановкою. Когда мы, таким образом, построим ту storia ideale eterna, о которой мечтал еще двести лет тому назад Вико, тогда мы должны приняться за изучение всех тех многоликих исторических процессов, которые развертывались в реальной действительности, за установление всех тех видоизменений, которые претерпевает единообразный по существу процесс в разных конкретных условиях. Только при таких условиях мы можем надеяться, что искусствоведение станет прикладным, т. е. что его выводами будут руководствоваться политики, педагоги и т д.

Остается вопрос об исполнимости обеих задач — и формального, и социологического искусствоведения. Возможно ли определить тот нормальный путь развития, по которому сознание продвигается всегда и везде, когда бы и где бы ни развертывался исторический процесс? возможно ли выделить влияние внешних исторических „факторов“ на реальное прохождение искусства через те структуры созна-

ния, которые нормально следуют одна за другою? Все это—вопрос факта, а не умозрения. Никогда нельзя заранее доказать, что такая то научная проблема разрешима, и разрешима, притом, именно сейчас,—сколько научных проблем разрешено лишь много веков спустя после их точной постановки! Но, вместе с тем, ведь никогда нельзя окончательно доказать и то, что какое либо предприятие раз навсегда невозможно. И именно наука и техника наших дней своими гигантскими завоеваниями и успехами, осуществлением неожиданного и невозможного научили в этом деле осторожности. Следовательно, об осуществимости задач научного искусствоведения будем судить по результатам. Сейчас мы только попытаемся очертить хоть приблизительно, каким оно должно быть, если оно возможно. Это легче всего сделать на одной совершенно конкретной аналогии—на примере художественного развития не всего человечества, а каждого отдельного человека.

Человек рождается младенцем; младенец становится ребенком; за детством следует отрочество, за отрочеством юность, за юностью зрелость; а там—старость, смерть. Таков закон развития человека, всякого человека, если только это развитие не будет прервано насильственно. Перечисленные возрасты вовсе не могут расцениваться, как обывательские разговоры, которым грош цена: младенчеством

называется период от рождения до полного сформирования системы молочных зубов и перехода на новое питание, т. е. до 2—$2^1/_2$ лет; детство продолжается до 7—$7^1/_2$ лет, до замены молочных зубов постоянными и до утраты шишковидной железы, тормозящей деятельность половых желез; отрочеством называется возраст до 13—14 лет, до утраты второго тормоза половых желез—вилочкообразной железы; юность есть период формирования вторичных половых признаков; от „совершеннолетия“ начинается зрелость. Каждому из перечисленных возрастов свойственно свое особое физическое бытие, отмеченное совершенно конкретными, объективными признаками, и своя особая структура сознания, позволяющая так то воспринимать внешние впечатления и так то на них реагировать, но не иначе; никаким воспитанием нельзя изменить ни порядок возрастов, ни их существенные признаки, ни в области „физической“, ни в области „психической“, и всякое уклонение от общеобязательной нормы есть уродство, калечащее или вовсе губящее человека и нарушающее развитие. Развивается сразу человек, как целое, т. е. и „физически“, и „психически“, и нельзя сказать, что одна сторона человека, как целого индивидуума, обусловлена другою: бывают случаи, когда рост тела далеко опережает рост „психики“, т. е. сознания, и бывают случаи, когда „психика“ опережает тело, т. е. когда психофи-

зиологическое равновесие нарушается,—и всякое такое нарушение равновесия одинаково губительно для человека, как индивидуума, как целого. Жизнь всякого нормального человека протекает строго законосообразно.

Для младенчества характерны выработка первых условных рефлексов и овладение движениями по всем осям, максимум иррадиации и минимум торможения при действии доминанты; художественное творчество этого периода проходит под знаком искания ритмов— оно ярко-моторно и неизобразительно, проявления отдельных „искусств" (т. е. функций отдельных мозговых образотворческих центров) еще не дифференцированы. Младенческое искусство — „синкретично". Детство уходит на изучение отдельных предметов, на создание конкретных обобщенных представлений о предметах, на ассоциирование волевых и автоматических движений с образами; дитя плохо разбирается в связях предметов и явлений окружающего мира между собою, неспособно сразу охватить совокупности предметов и явлений; в детском искусстве доминирует проблема отдельной формы. Только отрока начинают интересовать не столько отдельные предметы сами по себе, сколько связи между предметами, их взаимоотношения, временные, пространственные, причинно - следственные; художественное творчество, естественно, становится по преимуществу композиционным, повество-

вательным. В юности, в связи с полным расторможением деятельности половых желез, сильно развивается и наполняется новым содержанием эмоциональная сфера, а следовательно—и моторная; и в искусстве юнцов поэтому господствующая роль принадлежит проблеме движения, ради которой совершенно по новому изучается весь окружающий мир, переосмысливаются все накопленные представления и о предметах, и о их взаимоотношениях, и обращается внимание на такие стороны жизни, которые совершенно ускользали и от дитяти, и от отрока. По достижении половой зрелости „взрослый“ человек должен вновь переучиваться, убеждается, что он опять „новыми глазами“ смотрит на мир, по новому расценивает всю окружающую среду, по новому реагирует на жизнь; и его творчество стремится разрешить опять совершенно новые проблемы оформления, хотя и ставившиеся также и раньше, но никогда не сосредоточивавшие на себе исключительное внимание. Так понемногу „молодой человек“ вростает в современное ему общество, сливается с ним и, в свою очередь, отгораживается от всего пережитого в первые два десятилетия жизни, часто переставая понимать психологию ребенка, хотя каждый человек непременно был когда то ребенком, чувствовал, думал и хотел, как ребенок, и вел себя, как ребенок.

Работа каждого предшествующего возраста подготовляет работу каждого последующего; равным образом, каждый последующий возраст требует для своего нормального и успешного протекания, чтобы проблемы всех предшествующих были хорошо проработаны. Непроработка художественных проблем в их естественной последовательности или недостаточная их проработка отзывается в дальнейшем ослаблением и искажением творчества, делает человека пассивным потребителем чужого творчества, а не активным творцом.

Функциональное развитие детского художественного творчества подчиняется той же диалектической формуле, которая выражает всякое иное развитие: от тезиса через антитезис к синтезису, скачкообразно, с переходом количества в качество. Тезисом каждого из вышеназванных возрастов является максимальное, доступное ребенку на каждой данной ступени развития сознания, обобщение восприятий (Apperceptionsmasse), при помощи которого ребенок пытается овладеть единичными чертами восприятий, и особый репертуар телодвижений. Последовательная проработка доставляемого жизнью познавательного материала показывает недостаточность исходной Apperceptionsmasse в области и образов, и репертуара телодвижений, служащих для выявления этих образов,—антитезис. Приходится подвести итоги, синтезировать проделанную работу и результаты поло-

жить в основание (сделать тезисом) дальнейшего развития.

Жизнь каждого нормального человека протекает строго закономерно. И вместе с тем, какое необозримое разнообразие содержания вкладывают случайности всякого рода, наследственность и среда в это раз навсегда и для всех людей фиксированное однообразное чередование определенных возрастов! Нет двух одинаковых людей, и нет двух одинаковых жизней человеческих! Развитие каждого отдельного индивидуума обусловлено и теми законами, которые коренятся в самой природе человека и не могут быть изменены внешним воздействием, и теми обстоятельствами, среди которых протекает развитие, которые ни в какой мере от природы человека и от его воли не зависят, но наполняют каждую отдельную жизнь особым, своеобразным и неповторимым содержанием, хотя в общем своем течении жизнь одного человека неизменно и в точности повторяет жизнь всякого иного человека.

Аналогия, конечно, никакой доказательной силы не имеет. Биогенетический закон в том понимании, что жизнь каждого индивидуума есть лишь сокращенное, но точное повторение жизни того вида, к которому принадлежит индивидуум,—спорен и недоказан. Вместе с тем, однако, было бы нелепостью отрицать наводящее значение аналогии. Было бы нелепостью

полностью отрицать те факты, которые дали повод сформулировать биогенетический закон. Наблюдения над развитием детей неопровержимо показывают, что в нем имеется именно та двойственность, которую мы, как будто, установили и в развитии филогенетического искусства: есть непреложная законообразность, коренящаяся в самой природе человека и извне не нарушимая, и есть внешние обстоятельства, которые влияют в каждом данном случае на темп и формы развития. Речь идет, и при изучении онтогенезы, и при изучении филогенезы, об одном и том же—о развитии образного эмоционального мышления. Идет ли развитие в обоих случаях по одним законам? Утверждать это на основании аналогии — нельзя. Но предположить можно. Наука постоянно и во всех областях исследования идет от рабочих гипотез. Для рабочей гипотезы приведенных аналогий, во всяком случае, достаточно.

Мы можем попытаться осмыслить „жизнь" любого исторического человеческого коллектива именно как „жизнь" социального „организма", имеющего свою „физиологию"—экономику, и свою „психику"—общественное сознание, и находящегося в определенной материальной среде, нагруженного определенною историческою наследственностью и подвергающегося воздействию всевозможных случайностей в том числе и таких, которые могут не

только задержать, извратить, замедлить или, наоборот, ускорить и облегчить процесс, но могут положить насильственный конец и самой исторической жизни. Тогда мы можем попытаться выделить те возрасты, те последовательные фазы, через которые проходит исторический коллектив,—установить существенные признаки тех экономических и общественных структур, которые сменяют одна другую с переходом из одного „возраста“ в другой, и тех художественных структур, которые столь же последовательно переживаются искусством, и которые суть не что иное, как художественные эквиваленты (а не „параллели“!) экономических структур, как художественные аспекты того самого единого (а не множественного!) развития, которое одновременно и равноценно представляется, с другой стороны, в виде смены экономических и социальных структур.

Если бы, проделав такую работу над исследованием развития многих исторических общественных организмов, мы установили, что все они переживают смену одних и тех же художественных структур в одном и том же порядке, хотя и в разном темпе, с разным блеском и с разным содержанием,—вот тогда мы будем в состоянии с этою путеводною нитью разобраться в лабиринте бесчисленных пестрых фактов и анекдотов, о которых нам повествует история, и учесть влияние отдельных факто-

ров на исторический процесс; а это даст нам, в дальнейшем, возможность построить прикладную социологию искусства и использовать ее выводы, выводы искусствоведения в целом, в художественной политике и педагогике, для строительства новой жизни.

§ 4. Принципы классификации исторических фактов

Беда историков не в том, что они знают слишком мало фактов, а только в том, что они тонут в необозримом море исторических фактов, которых не умеют осмыслить. Чисто внешняя географическая, этнологическая и хронологическая классификация фактов, глазомерные (при невозможности полного использования всего известного фактического материала) оценка и отбор фактов на основании чисто-субъективных (политических, национальных, религиозных и иных) критериев и, наконец, установление между фактами лишь односторонних и непосредственных причинноследственных связей—все это не позволяет истории стать „точною“ наукою. Западноевропейская практика совершенно правильно не включает историю в общую категорию с науками, sciences, ибо не точная наука вообще не есть наука. И если есть теоретики, которые пытаются спасти честь исторической науки, утверждая, что история есть наука „индивидуализирую-

щая“, тогда как все прочие науки суть науки „генерализирующие“, то серьезно с таким „взглядом“ можно, конечно, не считаться.

Все науки когда то начинали с того, что накопляли фактический материал и подвергали его анализу, т. е. стремились отличать один факт от другого путем установления его неповторимых индивидуальных черт. Для этой работы история имеет, конечно, полное право привлекать географию, этнологию, хронологию и т. д. Для этой работы не только достаточна, но и совершенно необходима именно формальная логика, мыслящая в рамках односторонней причинноследственной зависимости. Но вслед за накоплением и анализом в развитии науки должен настать момент, когда ставятся на очередь овладение материалом и синтез,—и тогда важно уже не различать индивидуальные черты в фактах, а устанавливать их типические и повторяемые в разных комбинациях черты; тогда и критерии должны быть не внешними, несущественными, а именно основанными на самом существе изучаемых фактов; тогда, наконец, необходима уже иная логика, учитывающая диалектическую, т. е. взаимную, обусловленность явлений, понимающая факты не изолированно и статически, а в совокупности и динамически, как этапы разрешения основных конкретных противоречий, заложенных в самой их природе. Величайшая, навсегда незабвенная победа исследователь-

ской мысли XIX в. заключается именно в том, что она поняла явления природы (геологию, ботанику, зоологию) как проявления процесса. На нашей памяти химия научилась рассматривать свои, казалось бы, незыблемые и неизменные элементы и их соединения, как типовые разрешения вечного противоречия между положительным и отрицательным электрическими зарядами, как этапы на пути организации и эволюции материи-энергии. В области исторических изысканий возможность и необходимость приложения диалектического метода показал К. Маркс. Пора пойти дальше по указанному им пути и выработать приемы классификации исторических фактов, которые были бы основаны не на внешних и произвольных критериях, а на самой природе того противоречия, развитие которого составляет суть исторического процесса.

История есть одна из антропологических наук, т. е. изучает человека. В отличие от остальных антропологических наук, история изучает общественного человека. Основное противоречие общественности заключается, как давно сформулировано, в том, что каждый отдельный человек есть эгоцентрический индивидуум, и что, в то же время, каждый человек может бороться за существование успешно только в сообществе с другими столь же автономными индивидуумами. Маркс, в наброске „Введения к критике политической эко-

номии" (1857), формулирует так: „И н д и в и д ы, производящие в о б щ е с т в е,—а следовательно, общественно-обусловленное производство индивидов—таков естественный исходный пункт. Единичный и обособленный охотник и рыболов, с которых начинают Смит и Рикардо, принадлежат к бесвкусным выдумкам XVIII в". „Человек есть в буквальном смысле zoon politikon, не только общительное животное, но и до такой степени общественное животное, что только в о б щ е с т в е и может о б о с о б л я т ь с я, как самостоятельная единица".

История человечества есть история непрестанной борьбы анархической человеческой личности, стремящейся максимально использовать общественность (обеспечить себе максимум „прав"), минимально жертвуя своею свободою,—с коллективом, который стремится максимально использовать входящие в его состав индивидуумы (наложив на них максимум „обязанностей"). В этой борьбе личности и общественности непрестанно ростут и личность, и общественность, и история человечества есть не что иное, как история роста неразрывно связанных тезиса-личности и антитезиса-общественности, как история смены одного синтеза другим, одной организационной формы человеческого сожительства и сотрудничества другою формою, более совершенною. Следовательно, не может быть и речи о том, что вся

история человечества есть ряд случайных, т. е. связанных только причинноследственными зависимостями, событий, которые можно описать (...зачем?!), но нельзя свести к общей формуле („генерализировать“): история есть некоторый закономерный процесс, некое продвижение „от—до“. Нижний предел, от которого начинается история человечества, мы знаем и обозначаем его термином „животное“; верхний предел, к которому мы идем, мы предвидим и можем его обозначить термином „человечество“, понимая под этим словом такую организацию человеческого сожительства и сотрудничества, когда каждый отдельный индивидуум, полностью осознав всю совокупность налагаемых на него общественностью обязанностей, будет осуществлять их с такою же охотою, с какою будет осуществлять и свои права, гарантированные тою же общественностью. Ясно, что, при таких условиях, противоречие индивидуум-коллектив будет разрешено, и дальнейшее развитие может пойти уже только в каком нибудь совершенно ином плане, которого мы сейчас не можем и предвидеть. Человеческая история имеет и точно известное начало, и определенно предучитываемый конец.

Как только мы вступили на путь диалектического понимания истории человечества, как процесса синтезирования двух полярно-противоположных и, в то же время, полярно-связанных начал, мы не можем исследовать этот

процесс без учета (хотя бы в качестве первой и почти обязательной рабочей гипотезы) хорошо известных нам по всем прочим отраслям знания свойств всех подобных процессов: существо самого процесса заключается в переходе количества в качество, количественные изменения происходят непрерывно (эволюционно), качественные изменения происходят скачкообразно (мутационно). Чтобы проверить приложимость такого именно общего представления о протекании диалектического процесса к истории человечества, надо, прежде всего, установить, есть ли в этой истории скачки, которые ведь должны быть достатотно заметны; и если они есть, надо разбить всю историю на периоды, уже не „для удобства изложения“ и со всяческими оговорками об искусственности всякой периодизации, а сознавая, что разбивка производится по существу. Дальнейшее изучение эмпирически установленных отрезков процесса должно показать, в чем именно заключается накопление количества, и как количество переходит в качество. Было бы опасно итти обратным порядком и начинать с изучения „метафизического“ человека и общественности „an und für sich“: и человек—„вообще“, как и общество „an und für sich“, в действительности не существуют, оба являются произвольными абстракциями, правильность которых не может быть для всех времен и обстоятельств доказана.

В поисках скачков нам надо рассматривать исторические факты в их хронологическом бывании, а не в их этнологическом бытии. Конечно, речь я веду не об „абсолютной“ (астрономической) хронологии, которая несущественна, а только о хронологии относительной, т. е. о размещении фактов во времени: исторический процесс протекает во времени, и изъять его отсюда значит лишить факты существенного признака. После того, как мы установим отдельные этапы исторического процесса и выявим характерные особенности каждого, мы сможем уточнить и разъяснить неполно известные отрезки прошлого путем привлечения этнологических параллелей из области общественности и культуры ныне живущих „отсталых“ народов,

Древнейшую человеческую культуру, которую мы знаем, мы привыкли называть „палеолитическою“, и мы ее характеризуем производством кремневых орудий. Ясно, что в таком понимании палеолит есть местное явление, строго ограниченное пределами нахождения кремня. Классический палеолит мы археологически локализуем в южной Франции и в северной Испании, потому что там сохранились наиболее богатые наборы кремневых орудий и произведения изобразительных живописи и ваяния. Но никто не сомневается, что, как определенная ступень развития, палеолит неизбежно— хотя, быть может, с меньшим и блеском, и

разнообразием художественных проявлений, или, просто, с использованием менее долговечных материалов—переживался всеми теми разновидностями человечества, которые затем достигли высших уровней. Для историка суть палеолита не в кремне, а в том, что, когда животное, предок человека, научилось выделывать искусственные орудия, оно стало человеком, и что человек, зажил, именно вследствие изобретения искусственных орудий, как бы примитивны они ни были, совершенно новою жизнью, которая его даже и физически обособила в новый зоологический вид.

Чтобы представить себе психику палеолитического человека, надо исходить отнюдь не от изучения современного нам человека, даже не от изучения и современного нам дикаря, а от изучения животного. Животные живут так называемым „инстинктом", т. е. совокупностью унаследованных от бесчисленных поколений предков рефлексов; личный жизненный опыт каждого данного индивидуума в сравнении с массою унаследованного опыта играет ничтожную роль... даже у тех с незапамятных времен одомашненных и в непрестанном общении с человеком развивших свои умственные способности собак, над которыми экспериментируют рефлексологи. Первобытный человек вовсе, конечно, не сразу утратил все накопленное предками богатство инстинкта—полностью он его не утратил и по сей час. Но

все развитие пошло по линии не обогащения инстинкта, а по линии приобретения личного опыта, по линии условных рефлексов, т. е. по линии индивидуального мышления. Количество, накопленное предками человека, в силу каких то особых условий, о которых сейчас мы ничего сказать не можем, перешло в качество, и все наследие, полученное от предков, совершенно преобразилось: у животных тоже есть общественность (семья, стадо), у животных тоже есть свои средства общения (в том числе и звуковые сигналы), у животных тоже есть свое понимание окружающего мира (у многих наблюдается аниматизм, т. е. приписывание жизни и „неодушевленным“ предметам); но между человеческою общественностью и общественностью животных, между человеческим языком и сигналами животных, между человеческим искусством и искусством животных, между человеческою религиею и аниматизмом животных—пропасть, которая быстро увеличивается с каждым, можно сказать, днем. Человек должен с новой точки зрения, на новом уровне строить свое личное сознательное знание окружающего его мира, ибо то подсознательное инстинктивное (видовое) знание, которое он унаследовал, перевернуто и в значительной мере обесценено изобретением искусственных орудий, безмерно расширившим район человеческой деятельности и увеличившим человеческие силы.

Развитие единоличного мышления входит в систему диалектики развития общественности, и эту взаимозависимость мы выражаем общим положением: (индивидуальное) сознание определяется (общественным) бытием. Но жизнь бесконечно сложна и не укладывается в элементарно-простые (не по виду, а по существу) формулы: развитие самого индивидуального мышления тоже является, в свою очередь, диалектическою системою, в основе которой лежит специфическое свое, обусловленное природою человеческого мыслительного аппарата, коренное противоречие. „Человек перципирует лишь то, что апперципирует“, т. е. человек осознает и может включить в сумму своего личного опыта то или другое единичное восприятие лишь при условии наличия соответствующего запаса общих представлений (Apperceptionsmasse)—иначе внешнее раздражение периферических органов восприятия лишь скользит по поверхности сознания, но не усваивается; но, с другой стороны, сама Apperceptionsmasse общих представлений составляется исключительно из следов единичных восприятий! Созидательная работа мышления неразрывно связана с работою разрушительною: единичное восприятие обусловлено общими представлениями, и потому именно разные люди так разно „понимают“ ту одинаковую действительность, среди которой живут; но и общие представления обусловлены единич-

ными восприятиями, и каждое новое восприятие частично, по крайней мере, разрушает (дополняя или исправляя) общие образы. Получается диалектическая взаимозависимость. Вся история человеческого мышления развертывает основное противоречие между тезисом-восприятием и антитезисом-образом, и в процессе развертывания растут и восприятие, и образ. Развитие и мышления идет „от—до“: нижним пределом является тот момент, когда человек впервые в бесконечном ряде единичных впечатлений уловил первый общий признак, стал сравнивать впечатления; верхний предел будет достигнут тогда, когда человек будет в состоянии полностью осознать бесконечное количество единичных признаков, всю полноту признаков каждого отдельного восприятия.

Палеолитический человек проходит первый участок пути от нерасчлененного и смутного (диффузного) мышления к вполне расчлененному (дифференцированному) мышлению будущего. В его сознании из под мощных пластов звериного видового мышления с трудом пробиваются первые общие наиболее многочисленным и (на наш взгляд) наиболее разнородным восприятиям „ритмические“ представления. Как именно мыслит палеолитический человек, вскрывает яфетическая палеонтология языка, устанавливая первобытные семантические ряды: этими рядами сближаются, со знаком даже не подобия, а равенства, такие представления, ко-

торые для нашего мышления, находящегося на совершенно ином уровне развития, не имеют ничего общего; если бы не (поддающаяся научной проверке) точность лингвистического метода, мы бы не поверили, что так вообще можно мыслить, как мыслил первобытный человек. Так же трудно нам представить себе „религиозные“ образы палеолитического человека, который, осознав, что предмет-орудие удесятеряет силы, но не поняв в точности весь механизм этого удесятерения, готов любому предмету приписывать такую же („магическую“) силу и становится „фетишистом“. Так же трудно, впрочем, нам представить себе и палеолитическую общественность, которая ведь впервые заложила основу тем производственным отношениям между людьми, без которых обходятся животные, но без которых немыслима человеческая жизнь.

Археологи различают шесть больших „отделов“ палеолита: Chelléen, Acheuléen, Moustérien, Aurignacien, Solutréen, Magdalénien, продолжающих один работу другого, но непосредственно один с другим не связанных. Между этими „отделами“, таким образом, устанавливаются скачки, которые мы должны учесть. Но это—скачки другого порядка, чем тот, который отделяет палеолитическую культуру от жизни зверей, и чем тот, который отделяет палеолитическую культуру от следующей, неолитической: перечисленные шесть „отделов“

составляют, несомненно, одно целое, тогда как отнюдь нельзя объединить в одно целое палеолит с неолитом, сколько бы археологи, скачкообразного продвижения исторического процесса себе не представляющие и желающие, во что бы то ни стало, изобразить процесс в виде непрерывно восходящей линии, ни выискивали „переходных форм“. В том, что „переходные“ эпохи и формы бывают, мы только-что убедились на примере самого палеолита, который, конечно, особенно в своих началах, может быть рассматриваем как переходная эпоха от зверя к человеку: при всей своей скачкообразности, весь исторический процесс объединен связною преемственностью в одно целое, и преемственность осуществляется именно в том виде, что в начале каждого нового периода наследие предыдущего наслаивается на начала нового, и в этом наслаивании нужно даже видеть одну из характернейших особенностей каждой „единицы“, каждого начала. Но никакие „переходные“ формы, никакие наслоения не умаляют наличие и значение самого скачка, а только выявляют его механизм и подчеркивают его неизбежность.

Неолитическая культура так же, как палеолитическая, характеризуется вовсе не теми или другими неповторимыми местными чертами: наличием орудий, например, не из кремня, а из других каменных пород, или таких то керамических форм, или еще чего нибудь подобного.

Слово „неолит“ должно быть рассматриваемо как чисто условное обозначение второй, следующей за палеолитическою, совершенно закономерной и неизбежной ступени технического, хозяйственного, общественного, религиозного, умственного и всякого иного развития—в том числе и художественного, лингвистического и т. д., совершенно независимо от того, имеется ли у тех или иных, находящихся на этой ступени развития, человеческих объединений производство предметов только из полированного камня и обожженной формованной глины (не считая, конечно, предполагаемого производства предметов из дерева, звериных шкур и других недолговечных материалов), или же они знают уже и первые металлы—медь („энеолит“), золото; ибо с точки зрения историка культуры существенно не то, что одно человеческое объединение живет в стране, где имеется легко поддающаяся обработке медная руда, а другое объединение живет в стране, где ему приходится довольствоваться обжигом глиняных сосудов,—существенно лишь то, что люди находятся на таком уровне и личного, и общественного развития, когда они могут и хотят организовать целый ряд сложных последовательных и, главное, совместных манипуляций над сырым материалом, чтобы получить нужный им продукт, фабрикат. Самою разительною чертою неолитического цикла является то, что тут происходит диф-

ференциация утилитарных телодвижений (производительного труда) от телодвижений неутилитарных, чисто выразительных или производимых в обществе исключительно для собственного удовольствия, — труд дифференцируется от игры и от средства общения. Организация сложного коллективного производства, естественно, требует неизмеримо более крепкой организационной формы общественности, чем легко распадающееся стадное сожительство или матриархальная семья палеолита, неизмеримо более совершенных средств выражения и общения, чем эмоциональные рефлекторные выкрики палеолита, приводит к более высоким формам мышления и, следовательно, религиозных представлений, чем те наиболее общие ритмические образы, которыми довольствовались люди палеолита, и чем их магическая вера в силу богов-орудий, фетишей. Неолитическое общество живет патриархальным „родовым" бытом; у него есть уже хозяйство—не палеолитическое хищническое, а созидательное „натуральное", которое, в зависимости от местных условий, может принимать самые разнообразные формы и сосредоточиваться на самых разнообразных видах производства; оно обладает языком, способным обозначать более или менее ясно и точно некоторый круг имеющих существенное значение в ежедневном обиходе предметов и действий; его мировоззрение характеризуется анимизмом, тотемизмом; в обла-

сти изобразительных искусств ритмические элементы сочетаются в формы, которые, в зависимости от более или менее для нас уловимого сходства с конкретною действительностью (с нашими представлениями о действительности!), нами признаются то „конструктивными“, орнаментальными, то „репродуктивными“, изобразительными, но которые быть ни вполне узорно-отвлеченными, ни вполне изобразительно-конкретными не могут, так как дифференциация „украшающего“ от „изображающего“ искусства происходит лишь на гораздо более высоких ступенях развития образного мышления.

Неолитические и энеолитические культуры мы знаем и в Европе, и в Азии, и в Африке, и в Америке. Наибольшего расцвета они достигли в „доисторических“ Месопотамии (культура шумер) и Египте. Особенно культура шумер может быть рассматриваема уже как „историческая“, даже в общепринятом условном смысле, так как мы тут находим письменность, далеко отходящую от первобытной пиктографии... А потом все неолитические культуры, в разное время и при разных обстоятельствах, погибают насильственною смертью: приходят откуда то какие то дикари, старые культурные народы, прекрасно (относительно, конечно) организованные и вооруженные, привыкшие подчинять себе орды варваров или истреблять их, вдруг оказываются бессильными против

них, и варвары уничтожают без труда государства былых победителей, селятся на старых пепелищах и начинают жизнь сначала. Объяснения этих систематических поражений, которые терпят старые культурные народы в определенный период своей жизни, придется нам искать уже в самой природе внутрициклового развития. К этому вопросу мы ниже еще вернемся.

Как бы то ни было, неолитические культуры гибнут, и начинается повсюду, где историческая жизнь идет дальше, третий, опять качественно новый, цикл развития. В ярком свете прекрасно исследованной истории встают перед нами культуры „исторического“ Египта, ассиро-вавилонско-персидской Месопотамии и минойского Крита; неудовлетворительно мы знакомы с третьецикловою Индиею и Китаем. Третьецикловая общественность — кастовая, т. е. люди перегруппировались по профессиональному признаку. Эта перегруппировка ярко отразилась на религиозных воззрениях: боги являются уже не предками племени, а олицетворениями сил природы или видов деятельности, „богами-спецами“. В области искусств мы констатируем целый переворот: на двух низших ступенях оно „самодеятельно“, т. е. каждый человек сам себе художник, творчество и использование в общественной жизни сотворенного идут в ногу,— теперь же искусство, как художественно-изо-

бретательская деятельность, дифференцируется от общедоступных и обиходных средств общения, появляются художники-специалисты, художники-профессионалы, которые обслуживают своих сограждан своим талантом. Стилистически искусство третьего цикла характеризуется натурализмом, т. е. способностью проверять свои общие представления наблюдением действительности (сознательным и целеустремленным), и не менее ярко выраженною композиционностью, т. е. повествовательностью. В силу всего этого отдельные искусства дифференцируются: на неолитической ступени только наиболее блестящие народы оказались способными преодолеть первобытный синкретизм всех искусств и отделить пространственные искусства от временных—в третьем цикле живопись уже отделяется от ваяния, музыка и поэзия от танца, и возможно, что даже поэзия делает попытки отделиться от музыки (рождение „литературы", „прозы").

Третий цикл кончается так же насильственно, как и первые два. Снова скачек. Рождается четвертый цикл, представленный в нашем историческом опыте достаточно неясно Финикиею и блестяще Грециею и Римом. Новая ступень общественной организации — вечевая демократия, новая ступень экономики— торговый капитализм, новая ступень религии— боги-патроны, локальные, вне зависимости от специальности, новая ступень искусства, кото-

рое уже не довольствуется простым повествованием, а осмысливает человека и его судьбу, как активную борьбу личности со средою. Для уровня умственного развития характерно, что тут логическая мысль (наука) дифференцируется от мышления эмоционального, образного, художественного, и место пророка занимает законодатель, философ и т. д., оперирующие понятиями; нечего и говорить о том, что рождение точной науки переводит все производство, всю технику в совершенно новую сферу работы.

И Финикия, и Греция становятся добычею наиболее молодой из античных держав—Рима. Рим претендует на овладение всем миром. И вдруг Рим начинает терпеть поражения. Сначала где то на далеком Востоке, от парфян... это можно было приписать случайности, отдаленности театра войны от центра и т. д. Потом—в Германии... хитрость варваров, дикость страны, непроходимость путей сообщения... Потом еще и еще. И Рим, который был тем страшным врагом, от которого никто не знал, как и защищаться, и от которого Митридата Понтийского не спасли никакие горы и пустыни, начинает сам искать защиты за крепкими валами и башнями, строит знаменитый Limes Romanus для защиты от варваров! Но никакой Limes не в состоянии оградить Рим от варваров, несмотря на то, что Рим располагал многовековым опытом, располагал прекрасно

вооруженною и организованною армиею, располагал изумительно искусными инженерами, располагал почти неограниченными материальными рессурсами. Римское могущество стремительно падает и разрушается. Мы образно говорим, что „Рим в первые века нашей эры явно дряхлеет“. Такими образными выражениями можно охарактеризовать тот или другой исторический процесс, но нельзя его объяснить.

Рим погибает. Снова скачек, снова варвары, снова средневековье. Самое удивительное, может быть, во всем деле то, что средневековье наступает даже там, где по видимости сохранена полная историческая преемственность,—на „византийском Востоке“, где императоры продолжают титуловать себя „царями ромэев“, т. е. римлян, и считать себя прямыми наследниками Константина и Иустиниана. Начинается пятый цикл, европейский, тот самый, который пока еще не кончился и для нас. Содержание пятого цикла вкратце может быть обозначено словами: империя, развитие промышленного капитализма, появление богов универсально-завоевательного типа, претендующих на всеобщее признание, постановка проблемы пространства и иллюзионизм в искусстве, дифференциация искусства на общественно-значительное искусство агитации и пропаганды и на искусство, как средство наслаждения и развлечения (интимное), расцвет точных наук.

Диалектика исторического процесса, разумеется, не исчерпана. И пятоцикловое разрешение основного противоречия между индивидуальною свободою и коллективным нажимом не может претендовать на исчерпывающую окончательность; и оно есть только этап развития. И множатся грозные признаки наступающей дряхлости Европы. Повсюду поднимают голову „варвары", плохо вооруженные, плохо организованные, но стихийно могучие, и Европе, которую уже и европейские же карикатуристы начинают все чаще и чаще изображать в виде старушки, становится все труднее и труднее с ними совладать. Исторический процесс, который некогда протекал небольшими разрозненными родничками в разных местах земной поверхности, который затем принимал все более вид ручейков, многочисленных и тоже разрозненных, который с каждым новым циклом охватывал все большие и большие территории, теперь явно стремится овладеть всем земным шаром; и становится очевидным и для слепых, что созданные Европою организационные формы империи и захвата уже недостаточны для той задачи, которая историею выдвинута на первый план. Европа должна погибнуть. Это не мрачное предсказание, вызванное усталостью от мировой революции, частью уже совершившейся, частью совершающейся у нас на глазах, частью надвигающейся с неодолимою силою, а радостный прогноз дальнейшей твор-

ческой жизни, яркий путеводный луч надежды, уже оформленной в словах Интернационала:

„Весь мир насилья мы разроем
до основанья, а затем
мы свой, мы новый мир построим:
кто был ничем, тот станет всем".

Когда Европа, Европа как ступень развития человеческой культуры, погибнет, это отнюдь не значит, что настанет светопреставление, а значит только то, что настало время для нового перехода количества в качество, для нового скачка, для перехода в новый цикл исторического развития, который осуществит то, чего не может осуществить связанная по рукам и по ногам своим собственным прошлым Европа, и создаст новые организационные формы общественности, создаст и нового человека, который к нам, европейцам, будет относиться так же, как мы относимся к античным грекам и римлянам, как греки и римляне относились к египтянам и персам, как египтяне и персы относились к своим „доисторическим" предкам... с снисходительным любопытством и с удивлением, что, вот-мол, „уже тогда" люди додумались же до таких то технических изобретений, до таких то мыслей, до таких то художественных достижений.

Но вся история показывает, что для того, чтобы мог настать шестой исторический цикл, необходима гибель Европы, и что новая куль-

тура может быть построена лишь постепенно, на новых основаниях и с самых оснований, хотя и с использованием всей той работы, которая проделана Европою, как Европа немыслима без предварительно проделанной Грецией и Римом работы, а Греция и Рим, в свою очередь, обоими ногами стоят на почве, подготовленной их предшественниками. Каждый следующий цикл исторического развития неразрывною преемственностью связан с предшествующими циклами, и каждый новый цикл, тем не менее, отделен от предшествующего непереходимою пропастью. Таков общий ритм исторического процесса.

Но одного знания этого общего ритма нам мало для управления жизнью человечества. Нам необходимо уловить ритм жизни и в пределах каждого отдельного цикла, понять тот странный жизненный процесс, который протекает в формах, охотно уподобляемых нами формам биологической жизни—рождению, младенчеству, отрочеству, юности, зрелости, старости, смерти. Я уже сказал, что эти иносказания достаточны для характеристики, но недостаточны для объяснения. Тут нам на помощь приходит то наблюдение, которое мы отметили уже выше, говоря о палеолите: палеолит распадается на точно установленные археологами на основании вещественных остатков периоды, связанные несомненною преемственностью, и столь же несомненно не являющиеся непосред-

ственно и неразрывно связанными, т. е. разделенные скачками, только скачками иного порядка, чем скачки, разделяющие циклы. Надо присмотреться, не обстоит ли дело точно так же и в прочих циклах.

Если взять наилучше нам известные и давно исследуемые, хотя бы со стороны фактов, циклы европейский и античный, пятый и четвертый, то бросается в глаза, что историки, вовсе никаких предвзятых исторических построений не производившие и не проводившие, очень согласно — „для удобства изложения“, как они говорили и думали,—расчленили эти циклы на фазы, при чем они вынуждены отмечать, что фазы античного цикла как то подобны фазам европейского цикла, настолько подобны, что фазы и того, и другого циклов могут быть обозначаемы одними и теми же терминами, и притом вовсе не только такими ничего не значащими терминами, как „архаика“ (т. е. начальное искусство), или „классика“ (т. е. классно-образцовое искусство“), а терминами, наполненными чрезвычайно конкретным значением, вроде термина „романский“, или „готический“ стиль, или „барокко“, или „иллюзионизм“, или „импрессионизм“, терминами, отчасти придуманными для обозначения именно совершенно неповторимых стилистических образований европейского искусства. Я говорю об искусстве, потому что мне область истории искусства известна ближе других, но ни для

кого не тайна, что к истории греков и римлян и историки-обществоведы свободно применяют свои, выросшие из изучения специфически-европейской истории, термины, вроде „феодализма“, „буржуазии“, „капитализма“ и т. д. Совпадения в периодизации истории искусства показывает таблица на 94 стран.

Третий столбец этой таблички хронологически составляет прямое продолжение второго, тогда как первый имеет свое продолжение на переднеазиатском эллинизованном Востоке. Само собою, что все „годы“ таблички должны быть толкуемы расширительно и не претендуют на абсолютную точность. Далее, само собою разумеется, что хронология моей таблички учитывает лишь максимальные достижения, а отнюдь не полностью все художественные факты перечисленных периодов,— но об этом ниже.

В данной связи, однако, нас интересует вовсе не та или иная дата—даты могут быть установлены только путем подробного рассмотрения фактов, и здесь я не хотел бы входить в их обсуждение, так как надеюсь сделать это в книге, которую пишу уже давно. Тут мне важно только установить, что периодизация не мною придумана ad hoc, а чутьем угадана и установлена ex communi consensu, так что проповедуется в любом учебнике. В числе „шесть“, которое мы установили для циклов, и которое теперь повторяется для фаз в пре-

Греция	Рим	Зап. Европа
Микенский период 1560—1240 до н. э.	До-римский период 1020—750 до н. э.	Пре-романский период 600—850
Геометрический период 1240—920 до н. э.	Рим патриархальный 750—480 до н. э.	Романская эпоха 850—1110
Архаический период 920—600 до н. э.	Эпоха сословной борьбы 480—210 до н. э.	Готический период 1110—1370
Классический период 600—280 до н. э.	Республика 210 до н. эры—60 н. э.	Ренессанс 1370—1630
Эллинизм 280 до н. э.— 40 н. эры	Империя 60—330	Новое искусство 1630—1900
Древне-христианская пора 40—360	Поздняя антика 330—600	Новейшее искусство 1900—?

делах циклов, нет, следовательно ничего предвзятого, нет никакого „пифагореизма", как меня кто то обвинял, а устанавливается оно эмпирически. Случайно ли совпадение общего числа циклов и фаз? На этот вопрос может дать ответ только рассмотрение существенных особенностей, сравнительно, циклов и фаз, обозначаемых одинаковым номером.

Первые фазы всех циклов характеризуются переселениями народов, нашествиями варваров, крушением всякого гражданского порядка, хищническим хозяйством, появлением самозванных вождей—анархиею. Они характеризуются зарождением новых языков, новых ритмических элементов в искусствах. Старая культура предшествующего цикла наслаивается, в качестве культуры господ, на новую художественную жизнь, вырождается постепенно, усваивается в меру возможного и нужного новыми массами и погибает. Если первые фазы можно чем либо общим охарактеризовать, так это поисками новых ритмических элементов, которые затем останутся типичными для всего последующего цикла. Но ведь именно под знаком поисков ритмических элементов протекал и весь первый цикл!

Вторая фаза—фаза патриархального быта, крестьянского натурального хозяйства, коллективного труда. Кулачное право уступает место праву обычному, самозванный вождь, руководящий осуществлением того или другого отдель-

ного коллективного предприятия, заменяется постоянным авторитетом старшего в роде. Искусство пытается оформить основные общие представления, которые составляют фундамент социального строя, в немногих и несложных, зато ясных и четких символах. Язык, установивший свою новую, особую фонетику в первой фазе, создает теперь новую лексику, те слова, которые нужны в новом укладе жизни. В самом общем виде мы можем охарактеризовать работу второй фазы тем, что она протекает под знаком проблемы формы так же, как под знаком проблемы формы протекает и работа всего второго цикла.

Третья фаза есть фаза сословной борьбы. Люди объединяются по роду занятий, верховодят уже не знатные по происхождению, а представители наиболее важных с общественной точки зрения профессий (либо жрецы, в мирной обстановке, либо воины, если обстановка требует постоянной вооруженной охраны труда от внешних врагов). В искусстве, как и в жизни социальной и хозяйственной, ставится проблема композиции (эпическая). Язык вырабатывает синтаксис. Боги (в третьей фазе V цикла их место занимают „святые“), которые во второй фазе были определенно богами родовыми, теперь становятся специалистами, олицетворениями тех или других сил природы или видов человеческой деятельности, как они потом станут местными патронами, покровителями горо-

дов, уже в следующей фазе. Третья фаза представляет точную аналогию к третьему циклу.

Четвертая фаза наполнена тем же содержанием, как и четвертый цикл. Значение человека в коллективе уже не определяется обстоятельствами, от воли индивидуума не зависящими (принадлежностью к роду или к касте), человек завоевал себе право занимать общественное положение, которое соответствует его склонностям и способностям, и произвольно менять свое общественное положение. В зависимости от всего этого вырабатывается новый общественный уклад—вечевой, демократический. Искусство заинтересовано изучением всех физических и душевных сил, дремлющих в человеке и доставляющих ему победу в борьбе с обстоятельствами и людьми; сводя это к наиболее общей формуле:—искусство ставит проблему движения, так как ведь и в жизни именно подвижность, предприимчивость, ловкость ценится выше всего. Индивидуализуются люди, индивидуализуются и коллективы людей по признаку сожительства—четвертая фаза есть время процветания городов-республик, конкуррирующих между собою за торговые прибыли, за политическое влияние, за славу во всех областях возможного соревнования — в спорте и на войне, в искусствах и в науке.

Это соревнование дезорганизует жизнь страны. Страна централизуется одним каким нибудь городом. Вече становится физически

невозможным и, если сохраняется, то превращается в фикцию. Возникает монархия, которая задачу свою видит в том, чтобы побороть все пережитки прошлого—родового быта, кастового строя, городского сепаратизма. Когда представители родовитой знати превращены в послушных и угодливых придворных, когда представители всех профессий привлечены на службу государству, когда критерием для оценки общественного значения человека или коллектива людей стали деньги, вся огромная потенциальная энергия многомиллионного людского объединения устремляется в направлении к экспансии, к завоеванию все новых стран и народов. Капитал ищет себе приложения. Создаются империи. Пятая фаза по своим устремлениям совпадает с пятым циклом.

Человек пятой фазы, конечно, уже не тот, каким был человек четвертой фазы. Он мыслит в другом масштабе, его горизонты шире, он замечает уже не только себя самого, но и весь тот мир, среди которого он живет. Искусство выдвигает на первый план проблему пространства. Проблему пространства вовсе не надо понимать, как исключительно-живописную проблему перспективы, а как стремление осознать все окружающее в его пространственных взаимоотношениях, в его соотношении к целому; равным образом, как проблема движения никак не должна быть истолкована, как попытка в неподвижном материале живописном или

скульптурном передать движение, а только как такое направление образного мышления, которое стремится схватить все окружающее не в его статике, а в его динамике, понять силу этой динамики и измерить ее тем сопротивлением, которое она преодолевает. Проблема повествовательной композиции по необходимости приводит к постановке проблемы движения, а проблема движения, так как ведь всякое движение происходит в пространстве, приводит к осознанию пространственности... Все эти проблемы так же тесно связаны одна с другою, как и проблема композиции с непреодолимою силою вытекает из постановки проблемы формы (нельзя же мыслить только об отдельных предметах вне связи их с другими предметами), а проблема формы органически вытекает из проблемы ритмических элементов (ибо создает то ведь человек эти ритмические элементы не для чего иного, как для осознания внешнего мира).

Экономика и общественная организация пятой фазы гибнут в неразрешимых противоречиях и столкновениях, которые заложены в самой природе империи и классового общества. Об этом именно мы можем не распространяться, так как имеем полную возможность непосредственно наблюдать конец пятой фазы европейского цикла: только всемирное объединение людей, только господство трудящихся могут спасти людей и дать им жить. Наступает

шестая фаза, которая опять совпадает в задачах своих с шестым циклом. Весь исторический процесс в течение первых пяти фаз цикла идет в направлении внутренней дифференциации человеческих объединений (на родовые, кастовые, национальные, классовые группировки) при внешней интеграции (захватнические стремления каждой такой группировки приводят к борьбе между ними и к насильственному подчинению одних другим); шестая фаза идет в направлении внутренней интеграции общества (коммунизм), а потому допускает внешнюю дифференциацию (самоопределение, уничтожение государства). Отсюда понятно, что шестая фаза только и может расцениваться как антитезис к тому исходному тезису, с которого началось цикловое развитие. Антитезис этот отрицает начальный тезис: коммунизм разрушает насильственные объединения людей. Чем ниже цикл (т. е. самый принцип организации общества), чем ниже уровень людей, пытающихся осуществить коммунистический идеал, тем ближе конечный их коммунизм к коммунизму первобытному, тем разрушительнее шестая фаза, тем легче она приводит к анархии. Наступает та пора, которую мы, образно, привыкли обозначать словом „дряхлость" данной культуры, и которую мы констатируем регулярно уже в конце пятой фазы (в шестой ее „секунде", о которой речь будет ниже). И начинающаяся сейчас шестая фаза нашего

V цикла будет иметь задачею не что либо иное, как именно разрушение буржуазного, пятоциклового, быта во всех его проявлениях и формах, ибо мертвый хватает живого, и старые, ставшие привычными, традиции не дают строить новой жизни на новых основаниях, а частичными исправлениями и усовершенствованиями в конце цикла, когда изживаются все его возможности, ничего уже поделать нельзя. Можно совершенно точно предсказать, что и для нас разрушение будет значительно труднее, чем созидание, потому что по настоящему в пятом цикле, т. е. общественностью именно пятого цикла, живет лишь некоторая доля наличного человечества, и надо перевоспитать остальную, бо́льшую долю для того, чтобы она могла перейти в общественность высшего типа. Но, во всяком случае, позволительно думать, что самый „скачек", который отделит шестой цикл от пятого, будет значительно менее разрушителен, чем все предшествующие, известные истории, скачки, именно потому, что шестая фаза пятого цикла многое подготовит и многое смягчит для шестого цикла.

Искусство всех шестых фаз характеризуется названием „импрессионизма". Это название должно обозначить то конечное достижение, к которому идет в своем закономерном развитии человеческая психика. Если это развитие началось с предельно-диффузного мышления наиболее общими представлениями, началось

с самых первобытных обобщений, то оно должно закончиться максимально-дифференцированным мышлением наиболее единичными представлениями, величайшею тонкостью и точностью перцепции и апперцепции, которая позволит осмыслить и осознать восприятие полностью, со всем богатством его признаков. Ведь в чем суть всего процесса? Человек начинает с того, что и физически немощен, хотя при помощи искусственных орудий и стал неизмеримо сильнее самых сильных животных; и психически немощен, т. е. может осознать из всего окружающего его мира лишь самую незначительную часть явлений, не видит, не слышит, не замечает огромное большинство явлений, если они совсем непосредственно его не касаются. Коровница, хозяйствующая на альпийском лугу, не смотрит на него глазами Сегантини! Каждый шаг по пути созидания искусственных орудий и общественной организации все увеличивает физическое могущество человека, размеры его победы над природою, его долю в „сотворении мира"; и каждый новый шаг развития увеличивает кругозор человека и сумму его личного опыта. Все шесть проблем, которыми мы обозначили этапы развития образного мышления, — этапы на пути от смутного наиболее общего образа до полного овладения миром во всех его частностях. Если в „пятерке" мы научились мыслить пространственно, то „шестерка" научит нас мыслить во времени, диалектически.

§ 5. Построение исторического процесса

Все изложенные рассуждения приводят нас к заключению, что мы имеем право выдвинуть определенную рабочую гипотезу о закономерном протекании исторического процесса: каждый новый цикл истории человечества перерешает все одни и те же самые шесть проблем хозяйственной структуры—общественной организации—психического развития, которые в том же порядке ставятся и самими циклами, как доминирующие, но перерешает их по новому, на новом уровне, качественно иначе. Каждая новая „эпоха" имеет свой особый „закон" развития, еще небывалый; но все вместе эти отдельные „законы" образуют не случайный набор, а систему, ритм которой мы можем обозначить словом „периодичность" или „цикличность", ибо типические черты „эпох" возвращаются в определенном порядке.

Впервые в разработанном виде теория цикличности исторического процесса была изложена 200 лет тому назад (1725) профессором

неаполитанского университета Джамбаттиста Вико в книге, озаглавленной „Основы новой науки об общей природе народов, при помощи которой могут быть найдены основы и естественного права народов“ (Principj di una scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni, per li quali si ritrovano altri principj del diritto naturale delle genti). Книга эта была переиздана самим автором через пять лет (1730) в совершенно переработанном виде; третье ее издание появилось в год смерти автора (1744) и позднее много раз перепечатывалось как на итальянском языке, так и в переводах,—в последний раз в 1925 г. в Мюнхене (перевод E. Auerbach). Несчастие Вико было в том, что он, с гениальною прозорливостью правильно угадав существо исторического процесса, не имел в своем распоряжении всего того фактического материала, которым наука стала располагаться лишь в XIX или XX в., а потому дискредитировал свое построение в глазах специалистов совершенно нелепыми фактическими данными. Принято—у нас, особенно,—говорить о Вико свысока, как о чудаке, пытавшемся в предвзятую, высосанную, так сказать, из пальца без всякого права и основания, схему втиснуть насильственно исторические факты. Всякий, кто возмет на себя (надо признать: не малый!) труд прочесть книги Вико, прежде чем произнести ему приговор, убедится, что дело обстоит вовсе не так.

Принципы исторической критики у Вико формулируются в следующих положениях:

1.—Единственная вполне достоверная истина, от которой должен исходить всякий историк, гласит: люди сами создали себе свою жизнь, а потому объяснение исторического процесса мы должны искать исключительно в свойствах человека же („Tutte queste dubbiezze, insieme unite, non ci possono in niun contò porre in dubbio questa unica verità, la qual dee esser la prima di si fatta scienza; poichè in cotal lunga e densa notte di tenebre quest' una sola luce barluma, che 'l mondo delle gentili nazioni egli è stato pur certamente fatto dagli uomini: in conseguenza della quale per si fatto immenso oceano di dubbiezze appare questa sola picciola terra dove si possa fermare il piede; che i di lui principj si debbono ritruovare dentro la natura della nostra mente umana, e nella forza del nostro intendere“, р. 36 по миланскому изданию 1843 г.).

2.— Свойства человека определяются тою материальною средою, в которой живут люди в каждом данном случае („La natura degli uomini in dubbio deve essere stata governata in conformità della natura de' siti, altrimenti nell' isole, che ne' continenti; chè ivi provengono più ritrosi, qui più agevoli: altrimenti nei paesi mediterranei, che ne' marittimi; chè ivi riescono agricoltori, qui mercadanti: altrimenti sotto climi caldi e più eterei, che sotto freddi e pigri, chè ivi

nascono di acuto e qui di ottuso ingegno", p. 82).

3.—Но где бы ни происходило историческое развитие, везде основным свойством человека является его чувство самосохранения, которое толкало его из одной общественной организационной формы в другую, с полной необходимостью, обусловливая собою все проявления человеческой культуры —лингвистические, религиозные, этические и пр. Поэтому нельзя, следуя за Платоном, возводить в идеал младенчество человечества и видеть в нем „золотой век": первые люди не были общественно организованы, а потому они „non poterono essere che bestioni tutti stupore e ferocia" (p. 16), с чрезвычайно несовершенным мышлением и соответственно несовершенным языком: „Onde intendere appena si può, affatto immaginar non si può, come dovessero pensare i primi uomini delle schiatte empie in tale stato, che non avevano già udita mai voce umana; e quanto grossolanamente li formassero, e con quanta sconcezza unissero i loro pensieri, de' quali non si può fare niuna comparazione, nonchè coi nostri idioti e villani che non san di lettere, ma co' più barbari abitatori delle terre vicine a' poli, e ne' diserti dell' Africa e dell' America (p. 40). Вот каковы были „le barbare e rozze origini dell' umanità gentilesca"!

4. — Исходя из этих основных положений, можно построить ту нормальную историческую

схему, в пределах которой протекала бы, наполняя ее конкретным содержанием, история любого народа,—„una storia ideale eterna, sulla quale corra in tempo la storia di tutte le nazioni, con certe origini e certa perpetuità“. Для построения этой схемы нужно только на основании фактов установить точные приметы тех ступеней, по которым подвигается все общественное развитие,—нужно иметь „certi principj dell' umanità delle nazioni“, и нужно, чтобы „per si fatti principj ne fosse stabilita una certa АКМН, o sia uno stato di perfezione, dal quale se ne potessero misurare i gradi e gli estremi, per li quali e dentro li quali, come ogni altra cose mortale, deve essa umanità delle nazioni correre e terminare“. Метод, таким образом, ясен: надо классифицировать общественные организационные формы по точному количественному признаку— и классификационная схема станет схемою эволюционною, историческою и общезначимою для всех времен, для всех народов, для всех проявлений человеческого культурного творчества (p. 13).

Первобытные люди жили в состоянии „libertà bestiale“ (p. 47); они имели только желание „soddisfare alla fame, alla sete e al fomento della libidine“ (p. 36); они признавали только грубую физическую силу, „diritto naturale monastico o solitario“, „diritto ciclopico“ (p. 53), и ее обожествляли („se vi fu un antichissimo tempo che vi fossero stati uomini di sformate

forze di corpi, ed altrettanto stupidi d'intendimento; sull' idea di si fatta loro natura, che avesse dettato loro doversi temere per divinità una forza ad ogni si fatta loro natura umana superiore, egli sarebbe questo stato creduto il loro diritto divino: per le cui conseguenze dovevano essi nella forza riporre tutta la lor ragione", p. 50). Первобытный человек знал семью только матриархальную, „riserbando il primiero costume della bestial comunione, nella quale i parti (=дети) seguono la condizione delle madri" (p. 53). Бог у каждого был собственный, т. е. личный фетиш: „l'idee della divinità non si può affatto intendere essersi destate prima, e poi spiegate nelle menti delle gentili nazioni, che con quest' ordine naturale: che prima di tutte l' altre quella d'una forza superiore alla umana fantasticata per deità da uomini tutti divisi e soli, fosse da ciascheduno creduta proprio e particolare suo dio" (p. 55).

Из этого состояния первобытной дикости выход имеется только один—на следующую ступень общественной организации, в патриархальный родовой быт, которому свойственны особые религиозные представления, особые правовые взаимоотношения, особые материальные достижения. Родовые организации селятся вместе; кроме того, насилие, которое свойственно первобытному варварству, не исчезает бесследно, а превращается в представление о „военном праве", „праве сильного" (кото-

рое не тожественно с „кулачным правом“ человека анархического, одиночки), которое приводит к подчинению одних родов другим. При дальнейшем развитии патриархально-родового быта он, следовательно, приводит с полною необходимостью к следующей типовой ступени общественной организации—к быту сословному. Эта третья фаза вся наполнена борьбою между знатными и незнатными. Тут вырабатываются опять новые верования, новые нормы права и т. д., которые в точности соответствуют достигнутому уровню цивилизации. На сословной ступени развитие не останавливается: ростут места совместного жительства людей, превращаются в города, в которых борются уже богатые и бедные, налаживая новую жизнь и разрабатывая все нормы жизни в соответствии с новыми потребностями. Города вступают между собою во взаимоотношения, создаются народы и многонародные объединения (империи), опять вырабатываются новые нормы жизни, заменяющие обветшавшие. И вот—тут замыкается круг: люди начали с того, что были дики и замкнуты в себе, потом объединились с немногими, потом в гражданских целях образовали множества, начинают ставить себе снова эгоистические цели и, наконец, в большой толпе возвращаются к первоначальному одиночеству—организация снова распадается, нравы становятся распущенными и извращенными. „Prima selvaggi e soli, poi stretti in

fida amicizia con pochi, indi per fini civili attaccati e molti, finalmente per fini particolari d'utile e di piacere dissoluti con tutti; e nelle gran folle de' corpi ritornano alla primiera solitudine" (p. 101). Развитие происходит так, что, по мере своего продвижения со ступеньки на ступеньку, общественность доходит до отрицания общественности, до разложения и катастрофы; и на развалинах погибшей культуры, уже на новом уровне, жизнь начинается сначала...

Вико посвящает длинный ряд глав детальной разработке характеристики каждого из выделенных им периодов, основываясь главным образом на фактическом материале, который черпает из истории Рима. Нас завело бы слишком далеко, если бы мы вздумали следить за этим изумительно глубоким и всесторонним социологическим анализом римской истории, за этим гениальным построением, только использующим анекдотический летописный материал, но не придающим ему той самодовлеющей ценности (по принципу „wie es eigentlich gewesen"!), которая ему придается обычно еще и историками-повествователями XIX и XX вв. Вся III книга Вико (p. 183—277) трактует об изменениях языка в соответствии с общественными организационными формами: каждому из выделенных им периодов Вико ищет соответствие не только в лексическом подборе слов, но и в строе речи,—он делает попытку со-

здать целую лингвистическую палеонтологию, или, во всяком случае, археологию.

Мы несколько отклонились от непосредственной темы нашего исследования. Но было слишком заманчиво воздать должное полузабытому мыслителю, который двести лет тому назад не только думал о том, о чем думает в настоящее время напряженно историческая наука, но и наметил методологически правильный путь к разрешению наиболее жгучих научных проблем. А кроме того, показалось необходимым выяснить, что же именно представляет из себя та пресловутая „теория цикличности“ исторического процесса, которою начитанные в элементарных учебниках наши критики, пугают неискушенного читателя: многим кажется, что достаточно обозвать Вико „буржуазным теоретиком XVIII в.“, а его теорию „фантастическою“, „наивною“ или еще как нибудь иначе, но попрезрительнее, чтобы дискредитировать полностью всякую новую работу, которая, на основании изучения фактов (а не писаний Вико, конечно), утверждает ограниченность числа типических форм („стилей“) и экономического бытия, и общественной организации, и художественного творчества, и т. д., а следовательно, признает периодический возврат одних и тех же типических форм в одной и той же и последовательности, конечно, но каждый раз на новой ступени развития и с иным конкретным содержанием.

Вико достаточно точно и ясно определил внутрицикловой процесс, который он был в состоянии проследить только на протяжении IV и V (да и то только частично) циклов. Мы в настоящее время располагаем огромным археологическим материалом, который позволяет установить число и общую характеристику циклов. Но мы, несомненно, можем и должны пойти дальше Вико и в детализации внутрифазового процесса. Ибо не подлежит ни малейшему сомнению, что и в пределах каждой отдельной фазы мы имеем не статическое бытие и пребывание, а все такой же диалектический процесс и продвижение, постепенное накопление количества, которое, к концу фазы, переходит мутационно в качество; следовательно, как вся история человечества распадается на циклы, как в пределах каждого цикла различаются фазы, так в каждой фазе надо уловить еще более дробные ступеньки развития—„секунды". Относительно природы и последовательности секунд высказаться в категорической форме можно будет тогда, когда будет произведен по возможности исчерпывающий исторический анализ всех тех секунд, которые уже прожиты разными ветвями человечества в прошлом. Но для сформулирования рабочей гипотезы материала имеется достаточно уже и сейчас: секунд в каждой фазе оказывается шесть, и они определяются теми же признаками, как и фазы соответствующих порядковых нумеров.

Каждая фаза начинается с „переходной“ эпохи, когда формы предшествующего стиля, смешавшись (в порядке „халтуры“), усваиваются новым всплывшим на поверхность общественным классом, и когда складываются элементы нового стиля, которые затем остаются характерными для всей фазы: во второй половине IX в. в западной Европе именно так из византийских, римско-восточных и варварских элементов нарождается романский стиль, в начале XII в. романские, арабские, норманские элементы амальгамируются в готику, в конце XIV в. воскресающая антика в Италии приводит к „возрождению“, во второй четверти XVII в. „вырабатывается“ новое европейское искусство, а в начале XX в. раздался призыв футуристов убить музейное (ставшее музейным) искусство старых мастеров, чтобы мертвый не задушил живого, не помешал созданию „новейшего“ искусства, стиля будущего. А кончается каждая фаза неизменно импрессионистским вырождением и разрушением стиля, ибо стиль есть комплекс наиболее общих представлений на данной ступени развития, и он не выдерживает натиска единичных восприятий; стиль есть система условностей, вдребезги разбиваемая непосредственностью и вольностью „импрессий“. Как выродилась в течение XIV в. готика, перешедшая в „пламенеющий стиль“, так выродился к началу XVII в. ренессанс (есть историки искусства, которые, подмечая иллю-

зионистские, а потом и импрессионистские элементы позднего ренессанса, готовы считать начала барокко еще с конца XVI в.), так кончилось „новое“ европейское искусство, начавшееся в XVII в. с барокко (1″ и 2″), продолженное в XVIII в. рококо (3″) и классицизмом (4″), ставшее в первой половине XIX романтически-иллюзионистским (5″) и угробленное во второй половине века импрессионизмом (6″). Сейчас наши кубисты, конструктивисты, супрематисты и пр., как бы они себя ни называли, с сектантским фанатизмом творят основы искусства будущего, шестой фазы цикла, ища новые ритмы, новые элементы стиля, и их не смущает ни обвинение в непонятности и общественной ненужности, ни торжество наслоения старых стилистических традиций на новую жизнь нового класса-победителя, ни потоп художественной халтуры, приспособляющей унаследованные формы и приемы к массовому выражению инородного содержания. Стилистическая неразбериха наших дней для историка, уловившего секундное строение фазового развития, вовсе не является грозным симптомом разложения и упадка, гибели культуры и пр., а напротив — радостным признаком живого дальнейшего роста: первой секунды шестой фазы пятого цикла!

Я говорю все время только об искусстве, потому что пристально изучал только его проявления. Но всякому, кто прочел первые

главы настоящей книжки, должно быть ясно, что все сказанное об искусстве целиком и полностью относится к историческому процессу в целом, а значит—и к любой его специальной разновидности (экономической, общественно - организационной, религиозной и какой угодно другой), и каждый, следовательно, может примерить то, что здесь говорится об искусстве, к тому, что ему наиболее известно и близко. Я хотел бы, все таки, привести из области обществоведения один пример, который мне кажется чрезвычайно наглядным и убедительным: не ясно ли, что Маркс, если к нему подойти с моим критерием, определяется цифрами V 5'6", а Ленин V 6'1", и что эти две комбинации цифр с исчерпывающею полнотою выражают все то различие, которое имеется между марксизмом и ленинизмом? и не ясно ли, что̀ нам в будущем обещают эти комбинации трех цифр?

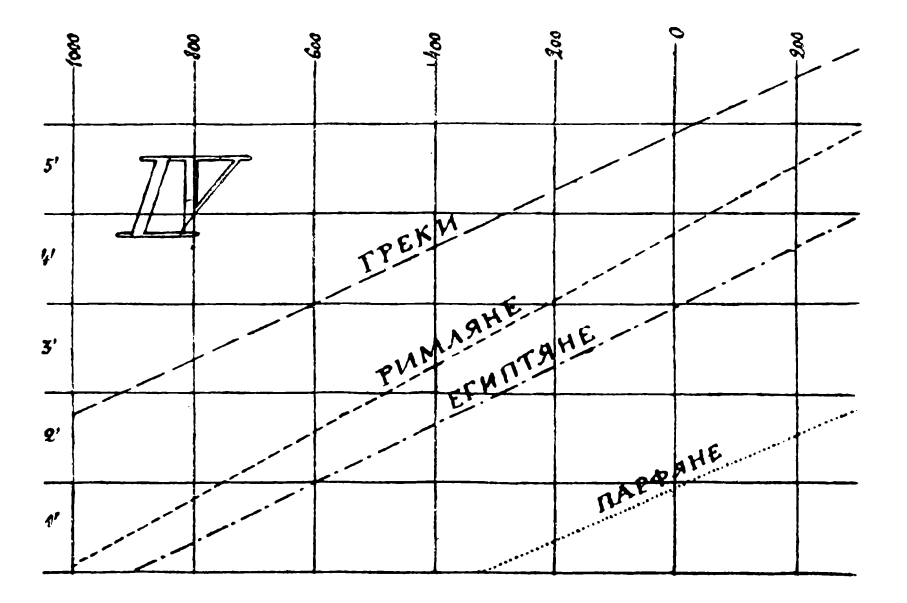
Я повторяю, что окончательно доказанным или опровергнутым цикло-фазо-секундное построение исторического процесса можно будет счесть лишь тогда, когда будет произведена огромная работа по переклассификации всего известного фактического материала: теория вырастает нормально из фактов и опровергается не отвлеченными умствованиями, а на основании фактов. Сейчас мы имеем только рабочую гипотезу, подлежащую проверке, и имеем некоторое количество фактов, которые,

как будто, приводят к необходимости проверки. Полная проверка уже производится; она идет очень медленно, так как работников мало, и она займет еще много-много лет.

Для того, чтобы ее облегчить, и для того, чтобы устранить, по возможности, препятствующие ей недоразумения и недоумения, нам сейчас, все таки, необходимо сделать еще один шаг дальше в смысле уточнения тех основных понятий, с которыми нам придется оперировать: нам надо научно определить „скорость" исторического процесса. Собственно говоря, „скорость" давно уже наличествует у историков, но лишь в виде образных, аллегорических выражений, вроде „догоняет", „перегоняет", „отстает" и т. д., так же как общее представление о фазах и секундах наличествует в виде „возрастов" той или другой культуры (напр., античной или европейской), того или другого стиля—в пределах культуры (напр., готики или ренессанса в пределах „европейского" цикла). С такими аллегориями нам в науке делать нечего.

Что же такое скорость исторического процесса? Математически говоря, $V = \frac{S}{T}$, т. е. скорость прямо пропорциональна пройденному расстоянию и обратно пропорциональна времени, потребовавшемуся на прохождение этого расстояния. Раз мы, при цикло-фазо-секундном построении исторического процесса, имеем возможность измерять пройденные расстояния,

мы, привлекши еще и хронологию, обладаем всеми нужными данными для уже не аллегорического, а вполне научно-точного определения скорости, которая выразится в линии, построенной по двум координатам, и измеряется *tg* угла восхождения этой линии. Для так называемых „неисторических" народов—тех, которые живут в обстановке или непосильно тяжелой (так что к ней можно только, в лучшем случае, примениться, но не ее изменить), или чрезмерно благоприятной (так что нет надобности делать усилия, чтобы ее изменить), т. е. для эскимосов и других человеческих объединений крайнего Севера, пребывающих и сейчас еще на уровне палеолита, и для негров и негритосов, населяющих тропический пояс, находящихся на таких же примерно уровнях культурного развития,—линия исторического процесса идет чрезвычайно горизонтально: они прошли очень малый путь за очень продолжительное и подлежавшее в иных условиях лучшему использованию время. Напротив того, есть длинный ряд „исторических" народов, линии которых круто поднимаются. Первая же попытка набросать совокупность этих линий выясняет, что у каждой культуры есть свой особый угол восхождения. Вот, в качестве образца, маленькая вырезка из графика, далеко не полного и потому далеко не полно выражающего исторический процесс во всей его сложности, во всем его многообразии:



IV
1000
800
600
400
200
0
200
5'
4'
3'
2'
1'
ГРЕКИ
РИМЛЯНЕ
ЕГИПТЯНЕ
ПАРФЯНЕ

В этой табличке первая слева линия обозначает определенную часть развития греков, вторая—римлян, третья—египтян, четвертая—персов. Все перипетии политических и культурных взаимоотношений между греками, римлянами, египтянами, персами четко выражены в этих линиях.

Само собою разумеется, однако, что от такого рода графика не следует требовать того, чего он не может дать,—полного отражения исторического процесса: график указывает только последовательность ступеней и скорость, т. е. характеризует процесс только в этих двух отношениях. Ведь ни греки, ни, тем менее, римляне или персы не представляют из себя во всех отношениях внутренне однородных объединений, которые идут вперед, как один человек, „стеною": то, что мы объединяем под общим названием греков или римлян и т. д., на самом деле есть совокупность множества классовых, национальных и др. слоев, прослоек, группировок, живущих в разных условиях труда и организации, находящихся на разных уровнях развития и идущих вперед с разными скоростями, и все это многообразие никак не может быть выражено одной линиею, а только потоком многих дробных линий. Те линии, которые мы провели в вышеприведенном графике, могут иметь значение не равнодействующих всех отдельных процессов и процессиков, происходящих в разных

группировках населения, а только верхних границ соответствующих потоков: они выражают максимальные достижения, возможные в каждую данную эпоху в данном историческом комплексе людей.

Это все особенно настойчиво надо подчеркнуть всякому, кто захотел бы приложить теорию о цикло-фазо-секундном строении исторического процесса к русской истории. Если скомбинировать все археологические и летописные данные, которыми мы располагаем о восточных славянских племенах еще в IX в., мы приходим к выводу, что славяне к этому времени только что вышли из периода распада еще неолитической общественности, вступили, по нашей терминологии, в третий цикл. К началу XX в., за двенадцать столетий, оказываются пройденными III и IV циклы и первые 5 фаз V цикла, при чем критические моменты перехода из цикла в цикл, распада старой общественности и построения новой по новому принципу, обозначены Татарщиною и Смутным временем. В графике русская история выразится одною из наиболее крутых восходящих линий, т. е. исторический процесс совершался с исключительною скоростью, в несколько раз превосходящею европейские скорости. Естественно, что, при такой скорости продвижения верхушки, увлекаемой в своем движении примером всех тех более культурных народов, среди которых приходилось жить, и с которыми приходи-

лось вступать в оживленные и тесные сношешения,—оказалась масса отсталых: если бы мы смогли проследить линии развития всех слоев и прослоек населения нашего СССР, да на всем протяжении СССР, мы бы убедились, что у нас есть человеческие объединения, находящиеся на всех возможных уровнях экономического, общественно-организационного и культурного развития от позднего палеолита и до новейшей Европы. Если мы квалифицируем сейчас наше высшее достижение—Ленина и его сподвижников—цифрами V 6′ 1″, как основоположников (1″) коммунистической (6′) общественности в империалистическом капиталистическом окружении (V), то мы все слишком хорошо знаем, что такая характеристика приложима лишь к некоторому авангарду общества, а отнюдь не ко всей вообще массе граждан СССР, которые лишь под руководством и энергичным воздействием этого авангарда должны дорости до уровня V 6′ 1″.

Линии нашего графика, таким образом, имеют чисто условное значение. Именно поэтому только они имеют сплошной вид, тогда как, в действительности, каждая новая фаза и даже каждая новая секунда связана с восхождением на руководящее место новой классовой или национальной группировки, которая ранее вела свою линию где то ниже линии максимальных достижений, а теперь круто (в порядке мутации?) изменяет свою скорость. Как это про-

исходит, мы именно сейчас имеем полную возможность наблюдать непосредственно в СССР, где пролетариат, ранее зависимый во всех отношениях от буржуазии (5'), взял в свои руки не только власть и руководство экономической и общественною организацией, но и культурное творчество.

В деле изучения скоростей продвижения, их внезапных или постепенных изменений, взаимодействия между скоростями одновременно протекающих и в пространстве соприкасающихся процессов и т. д. предстоит колоссальная исследовательская работа, которая должна выяснить весь вопрос о „влияниях“ народа на народ и класса на класс. Пока надо довольствоваться тем, что есть: общею схемою развития по циклам, фазам и секундам и установлением самого факта разнообразия и измеримости скоростей. Уже этих двух приобретений достаточно, чтобы внести порядок в историческую классификацию самих подлежащих изучению фактических материалов и в постановку основных вопросов теории исторического процесса. Покажу это на одном конкретном примере. Констатировано, что русская история в начале XX в. несомненно протекает аналогично истории европейской; если не считаться с возможною разностью скоростей, отсюда надо вывести, что вся русская история в своей периодизации абсолютно-хронологически должна совпасть с европейскою; однако, прямое на-

блюдение показывает, что никак нельзя Русь XII—XIV вв. признать готическою, эпоху XIV—XVI вв. эпохою ренессанса, а эпоху XVII в. барокко, и что все попытки провести такого рода параллели невозможны без явного насилия над фактами; следовательно, „умом России не понять, аршином общим не измерить“!?

Но вернемся к самому принципу цикло-фазо-секундного построения процесса.

Всякая эволюционная схема „логического“ порядка безнадежно опрокидывается фактами. Легче всего это показать на лингвистическом материале. Давно уже надо было понять, что, с одной стороны, конечно, предварительно, чтобы могли образоваться слова, требуется фонетика (т. е. некоторый ограниченный репертуар стабилизовавшихся звуковых элементов), а чтобы составить фразу, нужны слова, а чтобы что либо рассказать, нужны фразы; но ведь, с другой стороны, только в словах стабилизоваться могут фонетические элементы, только в общей связи фразы обособляются слова, только в цельном рассказе понадобится оформить части в виде фраз. Значит, логически и теоретически говоря, фонетика („единица“) предшествует лексике („двойке“), а лексика синтаксису и обусловленной синтаксисом морфологии („тройке“). Но на деле, конечно, никакие—ни первобытные, ни иные—люди не станут длительно и систематически, втечение целого бесконечного доисторического периода,

вырабатывать репертуар членораздельных звуков для того, чтобы непременно только впоследствии, когда весь этот репертуар будет окончательно установлен (т. е. когда проблема ритмических элементов будет в полном объеме разрешена), слагать из отдельных звуков слова (т. е. разрешать проблему формы); и никто не станет придумывать слова, если при их помощи сейчас же нельзя сообщить и выразить то, что требует сообщения и выражения, т. е. если для этих слов не будет никаких синтактических (композиционных) рамок. Ясно, что начинается человеческий звуковой язык (которому, вероятно, предшествовал оптически-моторный язык рук) не с предумышленного изобретательства и словотворчества, а со стихийного использования еще звериной болтливости (Loquacität всех общественно живущих животных во время повышенной общественности, напр. спаривания, и птиц—постоянно) для общения и сообщения; начинается с выражения цельной мысли, рассказа, как бы мало этот рассказ ни был похож на то, что мы понимаем под рассказом; начинается с фразы, в которой еще нет, конечно, ни дифференцированного подлежащего, ни сказуемого, ни определения, ни обстоятельства, т. е. в которой в соответственно диффузной форме выражена вполне диффузная же мысль. Отдельное слово может родиться только в результате прояснения и разложения или перетолкования того,

что было, первоначально, фразою, как отдельный членораздельный звук рождается из разложившегося или перетолкованного слова. В развитии языка есть своя особая диалектика, своя взаимозависимость, которую надо учесть при выработке истории языка. Никакая логическая эволюционная схема этой диалектики не выражает и диалектическим требованиям не удовлетворяет, тогда как предложенная нами схема, со своею сменою созидательной и разрушительной работы в каждой секунде, в каждой фазе, в каждом цикле устраняет все затруднения: с первой же фазы первого же цикла в секундном порядке (т. е. в виде первых смутных намеков) ставятся и намечаются к разрешению в процессе роста образного мышления все проблемы, и всякой „единице" (кроме только I 1′ 1″, разумеется!) предшествуют и „двойки", и „тройки", и „четверки", и „пятерки", и „шестерки", все проблемы по много раз ставятся и разрешаются, и каждое новое разрешение основательно подготовлено всем предшествующим развитием, всем накопленным опытом, немедленно проверяется на опыте лингвистического общения людей между собою и по необходимости влечет за собою и новые разрешения всех прочих проблем словесности.

В области обществоведения именно „логическая" классификация фактов привела к теории одинокого, не общественного человека, который открывал историю. Мы выше проци-

тировали слова Маркса, осуждающие эту теорию. Целый ряд авторов (в том числе П. Кропоткин в своей книге „Взаимная помощь как фактор эволюции") воочию доказали, что общественность гораздо старше человека, что человек стал человеком именно потому, что был наиболее общественным из всех животных. „Логическая" эволюционная схема—человек-одиночка, семья матриархальная, семья патриархальная, род кровный и т. д.—рухнула. Диалектическая схема показывает, как в стаде животных изобретение искусственных орудий произвело революцию, заставившую новоявленного человека как то по новому осознать и себя (I 1' 1''), и свои отношения к семье, к племени и т. д., оставаясь, конечно, в пределах первобытного стадного объединения. С точки зрения диалектической схемы совершенно ясно, что кровный род возможен лишь как одна из более поздних „двоек", уточнивших представление о патриархальной семье и патриархальном роде, тогда как на ранних ступенях людям было просто не до того, чтобы отчитываться в своих родословных. С точки зрения диалектической схемы развития становятся понятными периодические возвраты и высших, и низших форм организации производства, организации власти и т. д. в пределах одного и того же исторического цикла. Напомню только о трудностях, возникающих с „торговым капиталом", с „промышленным капиталом", с „финансовым

капиталом", которые ведь не раз появляются даже в истории новой Европы.

Наконец, еще один вопрос, где наша схема может пригодиться. Как известно, многие историки склонны придавать культурным скрещениям и даже заимствованиям в продвижении исторического процесса чрезвычайное значение; а некоторые историки (из историков искусства тут следует особо упомянуть о И. Стржиговском) чуть ли не все историческое развитие пытаются объяснить заимствованиями и скрещениями, а не внутренним ростом самого сознания. Применение цикло-фазо-секундного построения истории позволяет в точности определить в развитии любого человеческого объединения, соприкасающегося в пространстве с другим человеческим объединением, роль и необходимость заимствований и скрещений: перенесение достижений одного племени, народа, класса к другому племени, народу, классу может и должно иметь место тогда, когда заимствующий, доросши до постановки на очередь такой то стилистической проблемы, не видит нужды в самостоятельной ее проработке, потому что находит уже готовое более или менее удовлетворительное для себя разрешение проблемы у другого исторического коллектива, который данную проблему поставил и разрешил раньше. Заимствуют у соседа и современника—именно эти то заимствования являются причиною объединения мелких этни-

ческих или социальных группировок в большие „культурно-исторические миры“. Заимствуют у людей, живущих на другом краю земли, — заимствовали же французы начала XVIII в. всякого рода „китайщину“ (chinoiseries) из далекого и мало известного Китая, когда понадобились элементы для искусства рококо; заимствовали же европейские импрессионисты XIX в. приемы японской живописи, когда Европе понадобилась „шестерочная“ живопись. Бывает, что заимствуемое находится в отдаленном прошлом—вспомним о всевозможных эпохах „возрождения“ античного, романского, византийского, готического искусства в новой и новейшей Европе, которая знает ведь в XIX в. специальное художественное течение „прерафаэлитов“! Заимствуемое может оказаться на другом, как будто, полюсе истории—ср. увлечение „примитивами“ негритянского и тихоокеанского искусства в новейшей Европе, когда потребовалась, в секундном порядке, художественная „единица“. Без введения счета секунд все заимствования, которых мы ведь отрицать не можем, остаются совершенно непонятными, тогда как диалектическая схема развития опять устраняет все затруднения.

Все эти соображения имеют целью оправдать делаемую мною попытку вновь поставить на обсуждение то диалектическое построение исторического процесса, которое я излагал

устно и письменно уже много раз в течение последних десяти лет. Диалектическое построение исторического процесса дает возможность понять прошлое человечества и предвидеть его будущее. Стоит сделать любые усилия для того, чтобы проверить правильность построения.

Для того, чтобы разрешить поставленную нами задачу, в единственно доступной мне лично области истории искусства можно, повидимому, итти тремя путями: 1) можно, исследуя природу образного мышления, теоретически установить ступени его развития и конструировать комплексы формальных подробностей, которыми должны отличаться художественные произведения, характерные для каждой ступени; 2) можно, наблюдая развитие образного мышления у детей, которые имеются, как объекты для изучения, в нашем распоряжении в неограниченном количестве, и над которыми, хотя и не слишком свободно, мы можем производить эксперименты, установить ступени развития эмоционального воображения; можно, в 3), взявшись за фактический исторический материал, расследовать те случаи сходства, которые позволяют обозначать одинаковыми терминами стилистические образования, находимые у разных народов и в разные времена, или те случаи заимствования, которые приводят к появлению сходных стилистических образований у разных народов,—ясно,

что и в том, и в другом ряде случаев имеется налицо не тожество, а только сходство в одних (наиболее существенных) и различие в других (обусловленных различием обстановки и среды) чертах.

Первым из трех намечающихся путей я пытался итти в своей книге по теории искусства („Искусство". Харьков, 1919, и Ленинград, 1925). Получилась стройная схема. Каждая художественная структура, каждый стиль был охарактеризован некоею „проблемою", которых оказалось всего шесть. В соответствии с этим были сконструированы шесть художественных стилей: ирреализм, идеализм, натурализм, реализм, иллюзионизм, импрессионизм; каждая отдельная культура переживает эти шесть стилей именно в данном порядке, причем стили являются этапами диалектического процесса, начинающегося с утверждения ритмических элементов (ирреализм) и кончающегося антитезисом—полным разложением этих ритмических элементов и отказом от них (импрессионизм). Подобный же диалектический процесс, с постановкою в том же порядке тех же стилистических „проблем", должен был происходить и в пределах каждого отдельного стиля. Подобный же диалектический процесс должен был охватить и всю историю человечества в целом, т. е. осмыслить всю совокупность связанных между собою преемственностью „культур". Итого оказалось,

что вся история человечества распадается на шесть циклов (считая не только прошлое, но и будущее), каждый цикл имеет шесть фаз, в каждой фазе шесть секунд.

Оставалось проверить схему на фактах. Ясно, что тут опасность насильственного „пригоняньяʺ фактов к схеме, произвольных толкований, непроизвольных ошибок так велика, что я решил призвать на помощь себе историков, не зараженных теоретическою болезнью. В „Под знаменем марксизмаʺ я напечатал (1924, № 12, стр. 231—249) статью под заглавием „Диалектика развития искусстваʺ. Редакция журнала поместила статью нарочито „в дискуссионном порядкеʺ. К сожалению, никакой дискуссии, ни на страницах „Под знаменем марксизмаʺ, ни в других местах, не последовало. Очень немногочисленные рецензенты моего „Искусстваʺ 1925 г. тоже в исторические изыскания не ударялись. Специалисты-историки, с которыми я беседовал, находили мои выкладки слишком сложными, а главное—утверждали, что они не могут обсуждать построение, основанное не на фактах, а на умозрении. Наконец, молодые исследователи, которым мое построение показалось заманчивым, потому что оно позволяло как то осмыслить груды несвязанных ничем между собою отдельных художественно-исторических фактов, в своих исторических построениях вскоре разошлись со мною очень далеко, а

между тем—мы ведь прилагали к одним и тем же фактам одну и ту же теорию! Из всего этого надо сделать вывод, что—годится теоретическая работа, или не годится—единственным методом метод психологического анализа быть не может.

Пытался я пойти вторым путем—путем исследования детского рисунка и, по возможности, всего детского художественного творчества. Результаты своих работ над „онтогенетическим“ материалом я изложил в книге „Почему и зачем дети рисуют“ (Гиз, 1925) и в нескольких статьях. Все эти работы не дошли до теоретиков и историков искусства, потому что трактовали о вопросах педологических; а до педологов они не дошли, потому что написал то их искусствовед, и педологам они показались мудреными — не нашего, мол, ведомства. Любопытно, что так эти мои работы и не дождались ни одной рецензии, хотя выпущены были самыми авторитетными издательствами, обо всех изданиях которых обычно появляются рецензии в изобилии. Но не в этом, конечно, дело, а в том, что дети, если проходят, положим, через все те же циклы и фазы, как и исторические коллективы, то проходят через них, во всяком случае, так ускоренно, что смена проблем, смена стилей совершается почти мгновенно, неполно, неярко и т. д. — дети просто не имеют времени упорно разрабатывать каждую

проблему так углубленно, чтобы можно было с полною уверенностью по материалам одного и того же ребенка проследить весь путь развития, во всех подробностях. Приходится конструировать этот путь развития по рисункам разных детей, считаясь с тем, что каждый ребенок, в зависимости от диапазона своих личных способностей, переживает ярко лишь некоторые моменты своего развития. Скорость прохождения детей через циклы и фаза со временем убывает, тогда как в истории человечества, наоборот, скорость с каждым новым циклом увеличивается; именно первые два цикла, на проработку которых человечество затратило много тысяч лет упорного творческого труда, и в пределах которых человечество может зарегистрировать длинный ряд блестящих достижений (Мадлэнские памятники французского палеолита, произведения Тинисского и Мемфисского периодов в Египте IV и начала III тысячелетий до нашей эры, шумерского периода в Месопотамии второй половины IV и всего III тысячелетий, и мн. др.), детьми прорабатываются в очень короткое время и при наличии совершенно недостаточных сил, так что дети только на высших ступенях доходят до того, что человечество, исторически, завоевывает уже на низших. Кроме того, надо учесть еще и то, что дети непрерывно находятся в среде взрослых, насыщенной проявлениями искусства высших ступеней развития и всячески навязывающей

детям свои художественные формы: взрослые бессильны, пока дети малы, но их влияние возрастает по мере роста детей, и потому, что дети сами приближаются к высшим стилистическим ступеням, и потому, что насилие над детьми школьного возраста проводится организованно и систематически. По всему этому изучение произведений детского художественного творчества сопряжено с большими опасностями: для того, чтобы в каждом отдельном случае тщательно прокритиковать „подлинность“ (непосредственность, самостоятельность) рисунка, например, обыкновенно у педолога данных не имеется, очень заманчиво удариться в крохоборство, учитывающее всякую мелочь, которую удается подметить, очень легко возвести в правило, то, что обусловлено совершенно специфическими причинами.

Я отнюдь не хочу из всего сказанного сделать вывод, что вся проделанная мною самим и другими теоретическая и педологическая работа никуда не годится. Напротив, я уверен, что она навела уже и может навести и в дальнейшем на ряды ценных и нужных наблюдений и соображений. Но ту историю искусства, которая нам нужна, все таки придется строить не сверху, а снизу, исходя непосредственно из исторического материала и изучая те случаи сходства в существенном и несходства в несущественном, о которых говорено выше. Но ведь уже столько ученей-

ших и талантливейших историков и ранее изучали искусство в его развитии? Значит, мы на успех своей работы можем надеяться, лишь если нам удастся устранить методические дефекты их работы. Каковы же эти дефекты?

Их несколько. Первым из них является, то что наше современное понимание искусства просто и безоговорочно переносится на все иные эпохи и уровни развития культуры. Диалектическое перерождение искусства в своем существе, которое мы выяснили выше, не учитывается никак. Отсюда—отказ от привлечения множества материала, который мог бы быть весьма полезен, и насильственная изоляция одних художественных проявлений от других, фактически являющихся питательною средою первых.

Второй дефект — возведенная в принцип специализация историков. Самое элементарное наблюдение показывает, что в начале каждой культуры руководящее значение имеет живопись, что к середине пути рядом с живописью становится скульптура, и что в последних фазах господствует зодчество, которое подчиняет себе и живопись, и скульптуру, делая их „декоративными". Специалист, который отдирает одно из этих трех искусств от прочих, сам себе искажает перспективу. В смене искусств в руководящей роли нет ничего мистического: ясно, что материал и техника избираются в каждом данном случае те, которые наиболее

пригодны для выражения нужного содержания, и что при одной структуре образного мышления, для одного содержания наиболее пригодною оказывается живопись, при другой структуре образного мышления, для другого содержания наиболее пригодным оказывается ваяние или зодчество. Историк, который этого не учтет, легко впадет в ошибку или, в лучшем случае, не добьется нужной ясности. Конкретный пример: искусство императорского Рима. Оно насквозь пронизано влияниями, идущими с импрессионистского эллинистического Востока, и если изучать только римскую скульптуру и живопись, то чрезвычайно заманчиво объявить импрессионистским весь этот период; но как только мы обратим внимание на задачи, которые себе ставит императорская римская архитектура, мы тотчас в ней узнаем все наиболее типичные черты барокко, т. е. иллюзионизма! Подобных примеров можно не мало найти в истории искусства, и нам надо будет, следовательно, строить свою историю искусства методом комплексным, а не по специальностям.

Наши историки искусства привыкли отдирать „изобразительные“ (т. е. пространственные, пластические) искусства от всех прочих. Не подлежит сомнению, что музыкальное и драматическое искусства историчны лишь в какой то ограниченной мере, так что их привлечение представляет значительные затруднения.

Но словесность то историю имеет. И показания истории словесности весьма значительно дополняют и исправляют показания вещественных памятников, равно как история словесности должна выиграть в полноте и точности, если ее сопоставить с историею „изобразительных“ искусств. Опять конкретный пример: можно ли правильно определить природу мышления (Vorstellungsweise) „архаического“ (3') периода греческого искусства, не обратив внимания на то, что этот именно период был свидетелем создания Гомеровского эпоса? можно ли правильно определить структуру готического искусства без привлечения данных истории французской литературы о пышном расцвете именно в XII—XIV вв. повествовательной литературы? греческая „архаика“ и французская „готика“ по внешности так мало похожи в области произведений „изобразительных“ искусств, что отдельные формальные совпадения, которые отмечались исследователями как в скульптуре („архаическая“ и „готическая“ улыбки, например), так и в живописи (греческие вазовые рисунки и готические миниатюры), и уж никак не в архитектуре, казались случайными мелочами, не заслуживающими серьезного внимания! французская готика кажется насильственным импортом в Италии XIII—XIV вв., пока мы не сделаем ударение на том факте, что в это именно время в Италии жил величайший эпик—Дант!

Наконец, наши историки привыкли еще отдирать историю искусства от истории производительных сил и производственных (общественных) отношений. Я менее всего думаю, что в историю искусства следует вводить обозначения вроде „искусства торгового капитализма“ или „искусство христианское“ или „искусство французской революции“; изучать историю искусства, конечно, необходимо „имманентно“, т. е. оставаясь в специфически-художественной области. Но отказываться от тех указаний, которые можно извлечь из истории хозяйственных и общественных структур для истории структур художественных, раз достоверно, что они в точности аналогичны, что развитие общественности и развитие искусства—две стороны единого исторического процесса,—было бы нелепым пуризмом. Мы на успех своей очень трудной и сложной работы можем надеяться только в том случае, если сумеем привлечь все наличные данные и использовать все указания, откуда бы они ни получались, и если будем проверять свои выводы всеми доступными способами.

Говоря о вреде специализации, нельзя не сказать несколько слов еще об одной ее разновидности, которая оказывает чрезвычайно вредное влияние на успешность исследовательской работы: о национализме. Большинство историков искусства исходит от представления, что носителем культуры вообще и художествен-

ной культуры в частности является „народность“. Отсюда—все бесчисленные перегородки, которые воздвигаются нарочито и искусственно в пределах истории искусства того или иного периода. В истории литературы эти перегородки имеют филологический характер—дело доходит до таких курьезов, что, например, историки немецкой литературы считают возможным исключить из своего круга ведения немецкую же литературу средневековья, поскольку она написана на латинском языке! уже не говоря о том, что все вообще историки литературы отделяют исскуство от неискусства в X или XII вв. по тем же признакам, по которым они отделяют их одно от другого в XVIII или XIX вв., совершенно не учитывая то диалектическое перерождение искусства в самом своем существе, о котором мы выше, в начале § 3, говорили достаточно подробно... Но лингвистические перегородки в литературе еще как то понятны, все таки, хотя и незаконны. А как же быть в „изобразительных искусствах“? как тут определить народность? Слишком часто историкам „изобразительных искусств“ в погоне за народностью приходится подменять этнографию географиею, принимать политические границы за национальные и совершенно забывать о том, что всякое развитие, начинаясь одновременно или последовательно из маленьких начал во многих местах, со временем разростается и, наконец, далеко пере-

ростает всякие национальные границы. Народность не есть нечто первичное и данное—это есть определенная стадия в развитии общественности: сначала еще нет народности, а есть случайные небольшие объединения людей, которые между собою борются, потом появляются племена, потом области, в которых живет по несколько племен, затем появляется представление о народе, как едином целом, а затем этот народ, если и сохраняет свою национальную физиономию, то, во всяком случае, отдифференцировавшись на классы, в лице отдельных классов вливается в более всеобъемлющее содружество народов, развивающих общую культуру. Так было с греками, растворившимися в эллинистическом мире, собственно говоря, прежде, чем по настоящему осознали свое национальное единство; так было с римлянами, создавшими огромное государство из самых разнообразных племен и народов, не будучи в этнологическом смысле, вообще народностью; в безличной массе населения Европы времен „Великого переселения народов“ появляются отдельные германские племена, формируют на основе захватного права государства с чрезвычайно неустойчивыми границами, из этих государств понемногу образуются более или менее стойкие областные объединения, и только на пороге „нового времени“ области сливаются в так называемые „национальные государства“. При этом вовсе не везде в Европе развитие дей-

ствительно полностью дошло до этого предела, и в средней Европе, например, т. е. в „Германии“, национальный принцип не восторжествовал и поныне! Историк искусства, который вздумает исследовать отдельно искусство французское или германское или итальянское и т. д., будет все время орудовать фикциями, и едва ли это пойдет на пользу науке. Изучать историю и пренебрегать основными диалектическими принципами научного исследования, забывать о всеобщей связи всех исторических явлений и о всеобщей текучести человеческих взаимоотношений—нецелесообразно.

Еще одно увлечение, которым грешат слишком часто наши историки искусства,—чрезмерный эстетизм и индивидуализм. Художественная ценность, которую то или другое произведение искусства прошлого почему либо (почему именно—вопрос особый) сохранило для нас, застилает в глазах исследователя документальную историческую его ценность; индивидуальные особенности такого произведения застилают его видовые черты. С точки зрения историка, желающего построить исторический процесс в его законосообразности, черты личной гениальности, проявленные в том или ином художественном произведении, являются не плюсом, а минусом этого произведения, как исторического материала. Как ни отрицательно я отношусь к цитатам вообще, я не могу в данном случае воздержаться от выписки из Вступления, кото-

рое В. Оствальд предпослал своей книге „Великие люди“,—Оствальд, как химик, является в этом вопросе представителем наук, очень точно выработавших превосходную методологию, каковою искусствоведы похвастать не могут: „Если пропадет одно какое нибудь произведение художника, то это не исключает ведь возможности познать и установить ту роль, которую он сыграл в развитии искусства. Его вклад уже давно приведен в известность современниками и стал ходячей монетой общего художественного сознания. И чем глубже было его влияние, тем более оно отразилось на художественном сознании общества. Отсюда следует, что историк искусства может легче всего обойтись без тех именно произведений искусства прошлого, которые признаны величайшими. Из того вопиющего противоречия, в каком этот результат фактического анализа находится с обыкновенными чувствами, я могу только заключить, что чувства эти чрезвычайно далеки от научного понимания проблемы“. Для В. Оствальда „задача науки—научить нас предсказывать будущее; и всякое изучение прошлого не имеет никакого смысла, если оно бесполезно для суждения о будущем“... но именно так ставит вопрос об исторических науках и современность, и с этой точки зрения эстетизм и индивидуализм историков искусства должны быть признаны недопустимыми.

То „сознание“, историю которого мы желаем установить и проследить, не есть некий абсолютный „дух“, витающий над бездною, а есть равнодействующая индивидуальных весьма конкретных сознаний бесчисленных живых людей, представителей множества (не зоологических, а социологических) видов и подвидов и разновидностей людей. И если мы, за невозможностью изучать этих бесчисленных людей, изучаем художников, как призванных и признанных выразителей работы сознания обслуживаемых ими коллективов, то нас, как историков, интересует вовсе не то, чем каждый художник отличался от своей публики, а то, что у него было общего с публикою, то, за что его публика ценила и почитала. Для историка важно не то, что Рафаэль, скажем, мог, по уровню развития своего образного мышления, расписать Станцы Ватикана так, как он их расписал, а важно только то, что именно Рафаэлю было поручено расписать Станцы Ватикана, и что, когда он в этой росписи так то разрешил все живописные проблемы, эти разрешения оказались по силам и по вкусам его современникам, вызвали у них восторг и были признаны образцовыми на долгое время.

То, что мы называем историческим процессом, есть равнодействующая бесчисленного множества сплетающихся индивидуальных эволюционных процессов, происходящих одновременно в самых разнообразных по своему со-

циальному весу общественных группировках и в разных местах всей охваченной общим движением территории. В каждый данный момент различные виды, подвиды и разновидности общественного человека, не только в широких пределах данной культуры, но и в более ограниченных пределах каждой данной страны или даже города развивают свое особое искусство, имеющее не только свои сюжеты и эмоции, но и свои материалы, свою технику, свое мастерство, и находящееся на особой ступени развития образного мышления, разрабатывающее свое особое содержание. В каждый данный момент искусство, которое мы объединяем одним каким нибудь историческим обозначением, являет собою картину не только величайшей пестроты, но и разнородности. Чем выше уровень развития, достигнутый общественными верхами, чем больше расстояние, отделяющее верхи от низов, тем, конечно, большее возможно разнообразие отдельных исторических процессов, составляющих процесс в целом. Именно для нас, граждан СССР, такое положение не нуждается в особых доказательствах, ибо у нас в живом бытующем сейчас искусстве существуют формы, характерные для всех ступеней развития образного мышления, от неолитической до новейших западно-европейских достижений.

Мы уже подчеркивали выше, что в графике, в котором мы бы стали по вертикали отсчи-

тывать ступени развития образного мышления, а по горизонтали годы, мы бы не смогли изобразить историческое продвижение не только всего человечества, но даже и отдельных культур единичными линиями: нам потребовались бы целые потоки линий, то идущих более или менее параллельно, то перекрещивающихся в самых разнообразных комбинациях, причем в определенные моменты одни линии круто поднимались бы вверх и достигали бы, быть может, верхнего предела, тогда как другие или просто перестали бы подниматься, или даже опустились бы к нижнему пределу. Задача историка—изучение этого потока в целом, как он зачинается, как в себя принимает притоки, как растет, бурлит, меняет курс, вливается куда то. Эта задача распадается на множество специальных задач, и одна из них первоочередная—разработка того вопроса, которому посвящены настоящие главы: о последовательности переходов от стиля к стилю, о неизменности порядка сменяющихся стилей, когда бы и где бы ни происходило развитие.

Всякое рассуждение выигрывает от конкретизации отдельных положений и от приведения этих положений в практическую систему. Рассуждение о „предмете и границах социологического искусствоведения", очень трудное в абстрактном плане, уясняется приложением обсуждаемых методов на практике. Перед искусствоведом-социологом—необозримое непочатое

поле работы; но это поле надо предварительно расчистить, надо установить хоть основные вехи классификации фактического материала, подлежащего изучению. Значит, вопрос ставится уже не о чистоте тех или иных заранее установленных принципов, а о фактической, поддающейся объективной проверке, правильности выводов. Вывести вопрос об истории человечества и, в частности, об истории искусства из сферы общих рассуждений о науках „генерализующих“ (обобщающих) и науках „индивидуализующих“ (описывающих), о каузальных или диалектических взаимоотношениях между „базисом“ и „надстройкою“, о допустимости или недопустимости „закономерности“ в истории человечества и о других абстракциях—в сферу фактического исследования... как было бы прекрасно, если рабочие гипотезы, изложенные в этой книжке, могли бы содействовать этому!

ОГЛАВЛЕНИЕ

Цена 1 руб.